DIDEROT ET SA CONCEPTION DU "SUBLIME"

by

Sadie Makinen

A Thesis submitted in Partial
Fulfilment of
The Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department

of

French.

Accepted:

The University of British Columbia

April, 1947

*Abstract*Diderot and his conception of the "sublime".

There are three interdependent aspects to Diderot's conception of the "sublime". The first, as developed by Diderot, the encyclopaedist or theorist, is arrived at objectively. The "sublime" differs from the beautiful only in the number and quality of the "relations" inherent in the object to be studied and in the ability of the spectator to be affected by them. The genius who can see and interpret the "sublime" is unique in his species. He is an "original" who introduces a certain amount of the bizarre into his work, thus breaking the accepted rules of art of his time to bring about progress.

The second aspect, as developed by Diderot, an "homme sensible", is subjective. The genius who is "sensible" is sad, virtuous, persecuted, bordering on madness, and an avowed enemy of all rules and restraint. His aim is to give an exact imitation of nature. The "sublime" for him has the sense assigned to it by Edmund Burke in his "Of the Sublime and the Beautiful", or by the contemporary French translations of Young's "Night Thoughts", and is allied to the ideal of virtue set forth by the novels of such authors as Richardson.

The third, as developed by Diderot, "philosophe ou homme sage", is a partial synthesis of the various influences reacting upon him, notably that of Garrick's ideal of the illusion of truth for the stage. The "sublime" is a perfect balance between the two forces "sensibilite" and taste, a balance which is always being destroyed as a nation progresses and develops its

successive ideals of beauty. The genius is the man who can best accommodate his ideal with the one existing in the nation at the time he produces his work. Such a man is Racine who has combined simplicity with a great idea and has adapted them to the mould prescribed to him by his period. The artist's moral code which may be the opposite from that proper to the ordinary run of people allows him to find the truth, while his genius allows him to use it in such a way as to create an illusion or "mensonge" which sways the spectators more than the actual facts would have done.

Accepted:

DIDEROT ET SA CONCEPTION DU "SUBLIME"

INTRODUCTION

En 1674 Boileau publia sous le titre de "Traité du Sublime" sa traduction en français d'un traité grec attribué à Longin. (1) Grâce à une querelle avec Huet pour justifier un des exemples du sublime cité par Longin: "Dieu dit: Que la lumière se fasse, et la lumière se fit", Boileau se trouva forcé à changer le sens généralement accepté du terme. Jusqu'à ce temps "sublime" avait voulu dire le style sublime ou la manière recherchée et ornée d'écrire. Cela ne convenait guère pour l'exemple en question. Dans la préface à sa traduction du "Traité du sublime" Boileau définit le terme ainsi:

"Il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le sublime peut se trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n'être pourtant pas sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant". (2)

Ou plus simplement, le sublime naît de "la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment".

(1) Boileau, Oeuvres, T. III pp. 295-512

(2) ibid. p. 442

Plus tard dans ses "Réflexions sur Longin" Boileau semble tâcher de concilier les deux idées du sublime et lui, La Motte-Houdard, La Bruyère, Rollin continuent de faire du sublime une affaire de style et de rhétorique. (1)

Le sens indéfini du mot grec qui ne se laissa pas traduire exactement en français échauffa l'imagination de presque tous les écrivains de l'époque et le terme s'en alla croissant en popularité sous la forme française prêtée à lui par Boileau pendant toute la fin du siècle et pendant presque tout le dix-huitième, recevant une nouvelle nuance en passant de chaque esprit.

L'idée du sublime ne se conciliait pas aisément avec les idées de l'ordre et de la proportion classiques. En 1687 Fontenelle, qui semblait lui attribuer encore son sens primitif de "style sublime", se récrie contre elle:

"Il me semble qu'il ne faudrait donner dans le sublime qu'à son corps défendant. Il est si peu naturel....il y a un milieu". (2)

Et ce milieu est le classicisme français que ne s'écarte jamais de la voie frayée par le goût et le bon sens, tels que "le siècle de Louis XIV" les avait consacrés.

En 1688, La Bruyère parle encore du sublime comme d'une expression sans définition précise et il tâche à son tour de lui prêter quelque idée fixe.

"Qu'est-ce que le sublime? Où entre le sublime?....Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble; il

(1) Nouveau Larousse illustré, T. VII p. 834

(2) Vial et Denise, T. II 2e partie p. 94

la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet; il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité.Pour le sublime, il n'y a même entre les grands génies que les plus élevés qui en soient capables". (1)

Les discussions sur la nature du sublime passèrent au-delà des frontières de la France et furent augmentées par celles des Anglais et des Allemands. Muralt, voyageur suisse, en parle aussi. Il ajoute à la conception du sublime l'idée du bon qui ajoutera du bon sens à l'ouvrage. Il veut que le beau et le bon se trouvent ensemble et concourent au même but, et qu'un ouvrage de bon sens soit beau sans aucun embellissement de l'esprit.

"Ceux-là (où le bon excelle) sont beaux par eux mêmes & au dessus de tous ceux que l'Esprit embellit. C'est principalement dans ces Ouvrages du premier ordre, qui sont en très petit nombre, que se trouvera le Sublime, où il est donné à si peu de personnes d'arriver, & dont on ose à peine se hasarder de déterminer l'idée. Ne consisteroit-il point à mettre dans tout son jour une Vérité grande et composée, en la ramenant au Simple, à l'Unité, par la manière de la concevoir et de l'exprimer? Ou plutôt le Sublime ne seroit ce point la Vérité, elle même, la Vérité dans sa source & qui d'elle même se fait connoître & s'exprimer..." (2)

Au commencement du dix-huitième siècle en Angleterre le sublime de Boileau était encore fermement planté dans les discussions "esthétiques". Dans la préface de la tragédie intitulée: "La Mère en Détresse" par Ambroise Philips -- imitée de l'Andromaque de Racine en 1712 et citée à la page 325 du tome III des "Reflexions critiques sur la poésie et la peinture" de l'Abbé du Bos -- on définit le sublime:

"La plupart des Auteurs, faute d'avoir une idée claire du sublime, affectent ce style ampoulé. Mais le sublime ne

{ 1) La Bruyère, Oeuvres, T. I p. 44

{ 2) Muralt, op. cit. Lettres sur les Fr. 5e lettre p. 236/7

consiste point dans un enchaînement d'hyperboles, de métaphores bizarres & d'expressions hasardées. Il consiste à imaginer avec justesse les sentimens qui conviennent aux personnages que l'on fait parler, comme rendre ces sentimens avec termes nobles, mais employés dans leur signification naturelle. Jamais ces sentimens ne sont plus touchans, que lorsqu'ils sont exprimés avec le plus de simplicité. Le sublime qui subjugué les hommes, est aussi peu compatible avec l'affectation, que le put être le véritable Héroïsme". (1)

Shaftesbury, qui exerçait plus d'influence peut-être qu'aucun autre "philosophe" anglais pendant la première moitié du dix-huitième siècle en France, se conforma à l'idée de Boileau lui aussi. Il parle de Shakspeare, Fletcher, Jonson, et Milton comme des enfants qui "lisp as in their cradles" et qui ont gâté leur oeuvre avec "wretched pun & quibble". Leurs successeurs continuent à chercher un faux sublime en se servant trop de la métaphore, etc. (2) Il attribue le succès de ce faux sublime à la naïveté des Anglais, qui les fait propres à être touchés par la route la plus facile à émouvoir et à étonner les hommes.

"'Tis easy to imagine that, amidst the several styles & manners of discourse or writing, the easiest attained and the earliest practised was the miraculous, the pompous, or what we generally call the sublime. Astonishment is of all other passions the easiest raised in raw & inexperienced mankind....In poetry & studied prose the astonishing part or what commonly passes for the sublime, is formed by the variety of figures, the multiplicity of metaphors, & by quitting as much as possible the natural & easy way of expression for that which is most unlike to humanity or ordinary use". (3)

-
- (1) L'abbé du Bos, op. cit. T. III p. 325
 (2) Shaftesbury, op. cit. p. 141/2
 (3) ibid. p. 157/8

Mais à mesure que le dix-huitième siècle s'écoulait les idées classiques devaient subir un changement. On commençait à s'intéresser au phénomène du plaisir devant les objets qui soulevaient dans l'âme humaine des sentiments de terreur. En 1756 Edmund Burke publia "A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse concerning Taste, and several other additions", et en 1764 Kant publia en Allemagne son "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen". Ces deux traités tâchent de séparer le beau du sublime en donnant à celui-ci un nouvel aspect fondé sur la terreur et le sentiment d'insuffisance humaines devant l'aspect inconnu de l'univers.

Burke définit le sublime ainsi:

"Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling"; (1)

Tandis que le beau est:

"That quality, or those qualities in bodies, by which they cause love, or some passion similar to it". (2)

Il s'affranchit donc de l'influence de Boileau qui ne voyait dans le sublime qu'une élévation ou transport d'âme sans aucune idée du sentiment de peine.

(1) Burke, op. cit. T. I p. 133

(2) ibid. p. 203/4

Kant approfondit la même idée que Burke.

"Kant a donné la théorie la plus approfondie du sublime. Celui-ci s'adresse à l'imagination et à l'entendement réunis, comme le beau; mais, perçu par l'entendement, il dépasse l'imagination. De là un sentiment qui tient de la jouissance et de la terreur. Dans le beau ce mélange de souffrance et de plaisir n'existe pas...." (1)

Néanmoins, quand le chevalier de Jaucourt prépare en 1765 l'article "Sublime" pour l'Encyclopédie, il se borne aux idées de la tradition de Boileau. Il commence avec la définition de La Bruyère et passe par là à Boileau lui-même et à un M. Sylvain, pour conclure avec sa propre définition, qui ne s'en écarte guère:

"Le sublime en général, dirai-je en deux mots, est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, & qui nous fait sentir en même tems cette élévation". (2)

Il divise ensuite le sublime en deux espèces, celui des images, et celui des sentiments donnant des exemples nombreux de chaque espèce puisés dans la traduction de Longin par Boileau et dans les tragédies de Corneille.

Quoiqu'on eût discuté la thèse pendant presque un siècle, le terme n'avait pas encore de sens fixe, car voici comment le chevalier finit son article:

-
- (1) Nouv. Larousse ill. T. VII p. 934. Voir aussi: Bosanquet, op. cit. p. 356. "Hegel (1831) quotes from Kant: 'The strictly sublime can be contained in no sensuous form, but attaches to ideals of reason, which although no adequate representation is possible for them, are yet stirred up and evoked in the mind by this very inadequacy, which can be represented in sensuous form'".
- (2) Encyclopédie, T. XV p. 565 ff. article "Sublime".

"De donner des marques & des règles pour faire cette distinction, (entre des sentiments grands et élevés et ceux qui sont sublimes) c'est une chose de sentiment; ceux qui l'ont juste et délicat, feront cette différence. Disons seulement que tout discours qui élève l'âme éclairée avec admiration au dessus de ses idées ordinaires de grandeur & qui lui donne une plus haute opinion d'elle-même, est sublime. Tout discours qui n'a ni ces qualités, ni ces effets n'est pas sublime quoiqu'il ait d'ailleurs une grande noblesse." (1)

De son côté, La Harpe, dans son "Cours de littérature", dit que le sublime: "C'est ce qui met également hors d'eux-mêmes et l'artiste qui compose et la foule qui admire". (2)

Diderot devait connaître toutes ces spéculations sur la nature du sublime (3), sauf peut-être celle de Kant, parce qu'il lisait tout ce qui lui tombait sous la main dans le but d'épuiser autant de sources que possible pour préparer son Encyclopédie, et parce qu'il savait lire l'anglais assez couramment dès 1745. Il se sert souvent de ce mot, serait-ce à cause du fait qu'il eût quelque chose de commun avec son âme qui aimait se jeter dans les extrêmes. Ça et là il note des idées qu'il associe avec l'expression, mais le plus souvent il se contente de dire que telle ou telle chose est sublime. Il n'a jamais recueilli ces idées éparses dans un essai et s'est contenté d'employer l'article du chevalier de Jaucourt pour l'Encyclopédie. Cependant, en les poursuivant dans son oeuvre, on peut parvenir à la conception du sublime, telle que l'a conçue Diderot, qui

(1) Encyclopédie, T. XV article "Sublime"

(2) Nouveau Larousse ill. T. VII p. 834

(3) Clark, op. cit. p. 377: Diderot débuta par traduire "Chamber's Cyclopeda" qui date de 1728. Dans ce livre la définition du sublime n'est que la traduction du français de Boileau.

passait par l'influence des études classiques chez les Jésuites et celle des écrivains de son temps tant anglais que français, influences qui réagirent dans son âme pour en faire à la fois encyclopédiste, homme sensible, et philosophe ou homme "sage".

Chapitre I

LE SUBLIME DE DIDEROT, ENCYCLOPEDISTE ET THEORICIEN

Pour parvenir jusqu'à la conception du sublime de Diderot, il faut commencer par ses idées du beau, parce que ces deux phénomènes sont étroitement liés ensemble dans ses pensées "esthétiques", s'il est permis de se servir de cette expression que Diderot semble ignorer, quoique Baumgarten l'eût introduit dès 1750.

Diderot, tout bon encyclopédiste qu'il était, voulait se faire entendre de tout le monde et par conséquent il voulait arriver à une définition exacte du beau. Il constata de bonne heure que les termes abstraits tendent à être nébuleux de signification. Tout le monde s'en sert, mais il est difficile de saisir l'exact sens qu'on y prête. Cela s'ensuit de deux causes principales. Premièrement, personne ne veut se donner la peine de préciser ses sentiments abstraits, et deuxièmement, chacun se fait une idée de telles choses selon sa propre imagination parce qu'il n'existe nulle part le modèle absolu et vrai. Le résultat de cet état de choses est que:

Tout le monde raisonne du beau; on l'admire dans les ouvrages de la nature; on l'exige dans les productions des arts; on accorde ou l'on refuse cette qualité à tout moment; cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif; s'il y a un beau subalterne, ou s'il en est de la beauté comme des modes, on voit aussitôt les sentiments partagés, et les uns avouent

leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un beau; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est?" (1)

Plus tard, après avoir lu Burke, dans le Salon de 1767, il modifie cette pensée pour affirmer que ce n'est pas qu'on se trompe sur la valeur du terme, mais qu'on se trompe sur la chose à laquelle on attache l'épithète.

"ces mots, si souvent prononcés, si peu entendus, si diversement définis, sont () employés avec la même précision par le philosophe, par le peuple et par les enfants. L'enfant se trompera sur la chose, mais non sur la valeur du mot. Il ne sait ce qui est vraiment beau ou laid, bon ou mauvais, vrai ou faux; mais il sait ce qu'il veut dire, tout aussi bien que moi". (2)

Donnée cette diversité d'opinions sur la chose, Diderot se proposa la tâche de commenter sur autant de livres qu'il pût trouver traitant du sujet du beau. De cette recherche, selon sa définition du vrai éclectique (3), ou philosophe, il pensait tirer son propre traité. Comme il était convaincu de l'enchaînement des choses dans la nature (4), il chercha la base commune à tous les objets appelés beaux, et il la trouva dans la notion des rapports, qu'il définit:

- (1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 5 (Article "Beau" de l'Encycl.)
 (2) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 123. Cf. Burke, op. cit. T. I p. 123: "People are not liable to be mistaken in their feelings, but they are very frequently wrong in the names they give them".
 (3) Diderot, Oeuvres, T. XIV p. 304/5
 (4) Lovejoy, op. cit. p. 183

"Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité". (1)

Et il ose affirmer que ces rapports des êtres avec la nature sont la seule base durable du beau.

Il justifie ensuite son opinion que la perception des rapports et par conséquent le beau est une chose d'entendement plutôt que de sentiment:

"C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le beau était plutôt une affaire de sentiment que de raison. J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe; alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau". (2)

Cette idée du jugement du beau comme une seconde phase de la raison avait déjà été développée par l'abbé Batteux (3). Elle s'oppose à l'idée d'instinct, du "je ne sais quoi", et du sixième sens moral pour le beau, propre à toutes les âmes naïves et généreuses développée par Shaftesbury et les Anglais. Avec cette idée Diderot s'en retourne au delà de l'opinion de Shaftesbury jusqu'à celle de Locke qu'il trouve plus proche de la sienne. (4)

(1) Diderot, Oeuvres. T. X p. 31. Dans son article "Beauté" de l'Encyclopédie, il ajoute au "rapport" le mot "agréable" pour "se conformer à l'opinion générale" du terme mais il soutient encore que tout rapport aperçu est beau.

(2) *ibid.* T. X p. 27/28

(3) Folkierski, *op. cit.* p. 58. Voir aussi *ibid.* p. 371

(4) Cru, *op. cit.* p. 402. Voir aussi: Folkierski, *op. cit.* p. 368

On ne doit avoir qu'une idée générale qu'il existe des rapports fondés sur quelque vérité mathématique pour sentir le beau. C'est-à-dire, on ne doit pas savoir qu'il existe telle ou telle proportion entre les parties d'un objet. Le nombre des rapports qu'on aperçoit dans un être ou une qualité, excepté ceux qui sont relatifs au goût et à l'odorat, formeront les nuances du beau relatives tant au physique qu'au moral.

"Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous le plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite il est joli, beau, plus beau, très beau ou laid, bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque ou plaisant". (1)

Il s'ensuit de cela que Diderot semble penser que le sublime n'est pas autre chose qu'un degré d'une échelle de valeurs dont le beau est un autre.

Cette notion des rapports contenant deux aspects, l'un dépend de l'objet appelé beau, l'autre de la personne qui regarde l'objet.

"J'appelle beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée". (2)

C'est justement ce deuxième aspect du beau qui contient en soi la raison pour la diversité des jugements, car il dépend de l'élément humain, toujours variable. (3) Au "beau hors de moi"

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 29. Voir aussi ibid. p. 367-369

(2) ibid. p. 26

(3) ibid. T. XIII p. 78. Voir aussi: Fallex, op. cit. p. 2/3, p. 150/1, p. 154, p. 168. Folkierski: op. cit. p. 391: Diderot a entrevu une vérité: "Les choses ne sont rien en elles-mêmes; elles n'ont ni douceur ni amertume réelle; ce qui les fait

ou beau réel on ne peut rien ajouter, mais le "beau par rapport à moi" ou beau aperçu varie selon qu'on est en état de saisir les rapports inhérents dans l'objet. Ce sont les associations qu'on porte dans son entendement qui laissent apercevoir les rapports. Et de ce fait Diderot démêle douze sources différentes pour la diversité des jugements sur les objets appelés beaux, après quoi il finit triomphalement:

"Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le beau réel, celui qui consiste dans la perception des rapports soit une chimère; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires: mais le principe n'en est pas moins constant". (1)

Si le beau varie tant selon la capacité de l'homme d'apercevoir des rapports, il en doit être de même pour les choses appelées sublimes. Ce qui mène à considérer le rôle que l'artiste joue dans la perception des rapports et la conception du beau.

Doué du génie qui présuppose l'enthousiasme, la force et une imagination heureuse, l'artiste sait démêler le beau réel, ligne vraie et idéale, caché dans la nature et le présenter aux hommes ordinaires. Ce beau réel ou essentiel de la nature est quelque vérité fondamentale ou la vertu (2). Ce beau réel n'est

ce qu'elles sont, c'est notre âme". (T. VIII p. 365); Folk. p. 35-52; (Hume) "Subjectivity of taste--beauty can exist only in relation to the mind which contemplates--therefore all opinions are different, though a certain conformity of opinion.

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 41

(2) Fallex, op. cit. p. 288: "Mais si la bonté y est en effet, et qu'elle y paraisse, alors l'ouvrage est vraiment beau et bon". Folkierski, op. cit. p. 76. "Ainsi le 18e siècle a bien mieux proclamé l'identité des objets beaux et bons qu'il

pas absolu pourtant -- le monde étant perfectible -- et c'est pourquoi il restera toujours de nouvelles sources du beau.

Pour être homme de génie, il ne suffit pas d'être un plat imitateur de la nature. Il existe une différence assez profonde entre le portraitiste et lui. Un portraitiste peut rendre un objet beau, mais il faut du génie pour découvrir le sublime.

"Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second....Est-ce que cette métaphysique, qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique?" (1)

Pourquoi ce premier modèle, que l'homme de génie en observateur minutieux de la nature cherche, ne se trouve-t-il nulle part? Il serait si simple d'imiter servilement la nature. On y parviendrait à force de l'étude appliquée et on pourrait se borner à admirer le faire de l'artiste. C'est que le modèle idéal a été vicié par le défaut de la matière et la nature ne réussit jamais à le créer en entier dans aucun être. Il faut

n'a su les séparer par une analyse". Cette idée sera développée dans le chapitre II de cette thèse.

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 461/2. Voir aussi: Folkierski, op. cit p. 407 pour une critique de cette conception de Diderot et pour ce qu'elle doit à Hutcheson, La Motte, et Shaftesbury. Gillot, op. cit. p. 162 discute la même idée.

donc le chercher partout, empruntant une partie çà et une autre là, jusqu'à ce que le modèle soit complet.

"Tout détruit l'ensemble dans une figure supposée parfaite; l'exercice, la passion, le genre de vie, la maladie; il paraît qu'il n'y eût jamais qu'un homme, et dans un instant, en qui l'ensemble fût sans défaut; c'est l'Adam de Moïse, au sortir de la main de Dieu. Mais ne peut-on pas dire, en prenant l'ensemble sous un point de vue plus pittoresque, qu'il n'est jamais détruit ni dans la nature où tout est nécessaire, ni dans l'art, lorsqu'il sait introduire dans ses productions cette nécessité? Mais quelle suite d'observations, quel travail cette science ne demande-t-elle pas? En revanche le succès de l'ouvrage est assuré. Cette nécessité introduite fait le sublime. Elle se sent plus ou moins par celui qui regarde". (1)

Cette idée sublime ne vient pas à l'artiste tout d'un coup; elle se révèle petit à petit. L'inspiration de l'homme de génie échauffe son imagination heureuse et voilà l'idée qui vient sans se soucier de l'heure qu'il est.

"Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit". (2)

Il ne suffit pas de démêler la vérité ou le beau idéal (3), il faut encore le présenter aux hommes ordinaires sous une forme intelligible de tous, ce qui exige la simplicité et la clarté.

"Nous n'avons qu'une certaine mesure de sagacité. Nous ne sommes capables que d'une certaine durée d'attention. Lorsqu'on fait un poème, un tableau, une comédie, une histoire, un roman, une tragédie, un ouvrage pour le peuple, il ne faut pas imiter les auteurs qui ont écrit des traités d'éducation. Sur deux milles enfants, à peine y en a-t-il

(1) Diderot, Oeuvres, T. XIII p. 23. Aussi: T. XI p. 11/12, p. 238, T. XIII p. 34/35, T. X p. 461/2

(2) ibid. T. X p. 145. Aussi: T. XIII p. 36. T. X p. 96

(3) ibid. T. XII p. 125

deux qu'on puisse élever d'après leurs principes...Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court". (1)

Et c'est là le point difficile. L'entendement merveilleux de l'homme de génie sait saisir le trait caché dans le chaos, mais comment le faire valoir aux autres? Cela dépend du milieu et des conventions artistiques de son temps et donne des bornes au vol de l'imagination.

Le moyen le plus séduisant qui se présente aux yeux de l'artiste est l'allégorie, mais le plus souvent elle n'est pas claire. Les hommes n'aiment pas se donner la peine de déchiffrer un emblème ou un logogriphe, et même si l'allégorie en est claire

"...sachez qu'une allégorie commune, quoique neuve, est mauvaise; et qu'une allégorie sublime n'est bonne qu'une fois. C'est un bon mot usé, dès qu'il est redit". (2)

Comment arriver donc à cette simplicité frappante qui caractérise l'artiste sublime dans ses ouvrages? Il y a deux cours à suivre. L'un prend sa source dans la verve pure du génie, l'autre y joint une longue étude. C'est l'oeuvre de la sculpture et de l'architecture anciennes contrastée avec celle de l'homme de génie moderne. En regardant les statues des anciens

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 496/7

(2) ibid. T. XI p. 52. Voir aussi: T. XI p. 312, T. X p. 108, 336, 497, 500. Du Bos, op. cit. T. I p. 201, exprime la même idée.

"ce sont des beautés si déliées, si cachées, si secrètes qu'on ne les saisit toutes qu'avec le temps; c'est moins la chose que l'impression et le sentiment, qu'on remporte; il faut y revenir, et l'on y revient sans cesse. L'oeuvre de la verve au contraire se connaît tout entier, tout d'un coup, ou point du tout. Heureux le mortel qui sait réunir dans ses productions ces deux grandes qualités, la verve et le goût". (1)

Le sublime des anciens est le résultat d'un long tâtonnement, la suite du travail assidu des générations d'hommes de génie. Aussi exige-t-il du travail chez le spectateur. Le goût pour ces manifestations de l'art ne vient pas subitement. Il suppose un commerce quotidien avec ces chefs-d'oeuvre et pendant de longues années. Le sublime de la verve est grand, touchant et violent, le résultat d'un moment heureux. Aussi faut-il qu'il touche dès la première vue. Il est teint de la force et de l'austérité comme la phrase du vieil Horace de Corneille: "Qu'il mourût" (2), ou comme

Socraté sur le point de boire de la ciguë: il tient la coupe; il parle; il n'est plus ému que s'il faisait une leçon de philosophie; c'est le plus sublime sang-froid".(3)

Le sublime qu'on cherche dans la nature s'allie le plus souvent avec l'utilité. Il naît de la conformité merveilleuse d'un être ou d'un objet avec son but social. "L'Apollon antique est l'homme oisif, l'Hercule Farnèse est l'homme laborieux. De même:

(1) Diderot, Oeuvres, T. V p. 234. Voir aussi: T. VIII p. 390
(2) Cet exemple tiré de Corneille est le favori depuis la traduction de Boileau. Le chevalier de Jaucourt s'en sert aussi.
(3) Diderot, Oeuvres, T. X p. 128.

"Michel-Ange cherche la forme qu'il donnera au dôme de l'église de Saint-Pierre de Rome; c'est une des plus belles formes qu'il fût possible de choisir. Son élégance frappe et enchante tout le monde.... Michel-Ange cherchant à donner à son dôme la figure la plus belle et la plus élégante, après avoir bien tâtonné, était tombé sur celle qu'il aurait fallu lui donner, s'il eût cherché à lui donner le plus de résistance et de solidité". (1)

Parce que les architectes français ont oublié ce principe d'utilité, ils ne peuvent pas s'élever au-dessus du beau pour aller jusqu'au sublime. Ils ont emprunté les formes à l'architecture des anciens sans se douter qu'il y ait aucune raison définitive pourquoi leurs édifices ont adopté la forme qu'ils ont.

"Je ferai ici deux observations; la première, c'est que la plupart de nos artistes n'ont que des vues générales et vagues des frontons, des chapiteaux, des colonnes, des corniches, des croisées, des niches; jamais des idées particulières. Ils ne songent point à se demander: Quel est l'objet principal de mon édifice? Qu'est-ce qui s'y passera? ...d'où s'ensuit que l'édifice qu'ils construisent est beau, mais qu'il ne convient pas plus à l'endroit où il a été élevé qu'à un autre". (2)

-
- (1) Fallex, op. cité, p. 287/8. Voir aussi: Oeuvres, T. X p. 305/6, T. XIII p. 24. Burke prétend que l'utilité ne fait rien pour la beauté, mais l'Abbé Crousaz et Shaftesbury soutiennent la même idée que Diderot (Folkierski, op. cit. p. 70, 75)
- (2) Diderot, Oeuvres, T. XIII p. 28. Il est intéressant de noter la ressemblance entre les extraits suivants:
 (a) Diderot: T. XI p. 495: "Je me suis quelque fois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des Anciens sont si beaux, et font un si grand effet. C'est qu'on en décorait les quatre faces, sans nuire à la simplicité; c'est qu'ils étaient accessibles de toutes parts: image de la sécurité: les rois mêmes ferment leurs palais par des portes, leur caractère auguste ne suffit pas pour les garantir de la méchanceté des hommes. (b) Burke: op. cit. T. I p. 183: "on the same principles of succession and uniformity, the grand appearance of the antient heathen temples, which were generally oblong forms, with a range of uniform pillars on every side, will be accounted for. (c) L'abbé du Bos, op. cit. T. I p. 188: "et sublime par sa convenance avec le lieu où elle doit être placée".

Cette idée du sublime qui naît de l'utilité mène Diderot à considérer les arts mécaniques, complètement négligés à l'époque à cet égard, comme une source du beau. (1) Cependant, il se rend compte que le trop d'utilitarisme peut nuire complètement aux beaux-arts, parce qu'on s'occupera de l'aisance ici-bas pendant le court moment de la vie humaine sans se soucier de l'immortalité et de la postérité qui sont essentielles aux beaux-arts. (2)

Le mystère de l'homme de génie fit beaucoup travailler la tête de Diderot. Comment se fait-il qu'un homme est plus propre à saisir la circonstance sublime qu'un autre? Et qu'est-ce qui aura réagi en lui le moment où l'idée sublime s'est présentée?

"L'idée sublime qui se présente, où était-elle l'instant précédent? A quoi tient-il qu'elle ne soit pas venue? Ce que je sais, c'est qu'elle est tellement liée à l'ordre fatal de la vie du poète et de l'artiste, qu'elle n'a pu venir ni plus tôt ni plus tard, et qu'il est absurde de la supposer précisément la même dans un autre être, dans une autre vie, dans un autre ordre de choses". (3)

"L'ordre fatal de la vie" naît du fait que la nature, qui, en se perfectionnant sans cesse pour s'éloigner du chaos dont elle est sortie (4), est arrivée à un certain point de progrès et réagit à ce moment sur l'âme de l'homme de génie, laquelle est

(1) Diderot, Oeuvres, T. XIII p. 220; Voir aussi: T. XIV p. 350 et Fallex, op. cit. p. 144

(2) Fallex, op. cit. p. 186

(3) ibid. p. 139

(4) Lovejoy, op. cit. p. 268: "In, roughly, the third quarter of the century theories which may in a broad sense, be called evolutionistic multiplied...The assumption of continuity plays some part in Diderot's argument in his suggestion

un arrangement fortuit des organes. Il s'ensuit que "quand le moule d'un homme de génie est cassé, il l'est pour jamais". (1)

Cela noté, il faut ajouter une nouvelle idée à la conception du sublime. Jusqu'à ce temps-ci Diderot a parlé du beau et du sublime comme deux degrés d'une même idée -- la représentation facile à saisir et frappante de quelque vérité ou vertu qui transporte l'âme. Maintenant il se rend compte qu'au sublime doit se joindre quelque bizarrerie qui est absente du beau, mais qui rend le sublime personnel à l'artiste de génie. C'est ce trait personnel qui caractérise le vrai sublime et qui fait que l'oeuvre de l'homme de génie ne s'imite pas. A ces artistes

of this theory in the "Pensées sur l'interprétation de la nature" (1754); et p. 274: The proposition suggested by Diderot that the existence of Nature is necessarily successive. Voir aussi: p. 278. Shaftesbury avait la même idée de changement: "Such is the different genius of nations, and of the same nation in different times and seasons" (op. cit. p. 178).

- (1) Fallex, op. cit. p. 139. Voir aussi ibid. p. 163, et Diderot, Oeuvres, T. VII p. 340. "Le génie se sent, mais il ne s'imite point". Oeuvres, T. IV p. 26: "Sur le génie": Il y a dans les hommes de génie, poètes, philosophes, peintres, orateurs, musiciens, je ne sais quel qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable, sans laquelle on n'exécute rien de très-grand et de beau.....Est-ce une certaine constitution des humeurs? J'y consens, mais à la condition qu'on avouera que ni moi, ni personne n'en a la notion précise, et qu'on y joindra l'esprit observateur..... l'esprit observateur dont je parle s'exerce sans effort, sans contention; il ne regarde point, il voit; il s'instruit, il s'étend sans étudier; il n'a aucun phénomène présent, mais ils l'ont tous affecté, et ce qui lui en rest c'est un espèce de sens que les autres n'ont pas; c'est une machine rare qui dit: cela réussira et cela réussit; cela ne réussit pas.....et cela ne réussit pas; cela est vrai ou cela est faux.....et cela se trouve comme il l'a dit". Marmontel aura la même conception du génie: "La raison et la vérité se transmettent, l'industrie peut s'imiter; mais le génie ne s'imite point, l'imagination et le sentiment ne passent point en héritage". (Vial et Denise, op. cit. p. 75)

sublimes qui ont parsemé çà et là des marques de leur grandeur, sans être cependant toujours beaux, Diderot donne le nom d'"original":

"Selon moi, un "original est un être bizarre qui tient sa façon singulière de voir, de sentir et de s'exprimer de son caractère. Si l'homme original n'était pas né, on est tenté de croire que ce qu'il a fait n'aurait jamais été fait, tant ses productions lui appartiennent.....; car qui dit original, ne dit pas toujours beau, il s'en manque de beaucoup.....Si Shakespeare est un original, est-ce dans ses endroits sublimes? Aucunement, c'est dans le mélange extraordinaire, incompréhensible, inimitable, de choses du plus grand goût et du plus mauvais goût, mais surtout dans la bizarrerie de celles-ci. C'est que le sublime par lui-même, j'ose le dire, n'est pas original, il ne le devient que par une sorte de singularité qui le rend personnel à l'auteur: il faut pouvoir dire: C'est le sublime d'un tel. Ainsi: "qu'il mourût", est le sublime de Corneille; "Tu ne dormiras plus", est le sublime de Shakespeare. "J'ai beau me laver ces mains, j'y vois toujours du sang"; ce vers est de moi, mais le sublime est de l'auteur anglais". (1)

Ce mélange "du plus grand goût et du plus mauvais goût" est nécessaire à l'homme de génie, parce que c'est sa tâche de briser les règles existantes pour élargir les bornes de l'art. Ce sera l'oeuvre de ceux qui viendront après lui de corriger ses fautes et de rendre l'art uniformément beau en dedans de ces nouvelles limites. Voilà la raison pour la sublimité des oeuvres des temps primitifs et la beauté de celles du temps policés. A cause de cela tout en goûtant de l'art de chacun des artistes qu'il énumère, Diderot différencie entre eux.

"Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours

(1) Diderot, Oeuvres, T. II p. 331/2. A noter: Vial et Denise, op. cit. p. 123: L'abbé Trublet (1735): "le beau le plus beau, si je puis m'exprimer ainsi, c'est le beau le plus singulier".

beau; Homère est plein de génie et Virgile d'élégance". (1)

A qui donner la préférence en matière d'art, à l'original qui fait briller son oeuvre par quelques traits sublimes, mais qui la gâte par des endroits bizarres, ou à l'homme qui suit rigoureusement les règles prescrites par l'usage de son temps? Diderot répond de façon à donner la préférence à l'"original".

"...Je ne me connais assez en peinture pour décider si ce titre doit être accordé au concours de toutes les qualités de la peinture, réunies dans un grand degré, sans aucun côté excellent; mais je jugerais autrement en littérature. Je n'estime que les originaux et les hommes sublimes, ce qui caractérise presque toujours le point suprême en une chose, et l'infériorité dans toutes les autres". (2)

Cependant, Diderot se rend compte du danger qui existe dans un tel choix et il tâche de se préciser. Il n'est donné qu'à quelques génies rares de s'éloigner des règles que le temps aura consacrées. Le plus souvent le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. L'homme qui cherche à plaire au public sait que la nouveauté frappe l'imagination bornée de l'assistance plus facilement que quelque travail soigné qui ne cherche pas de méthodes nouvelles.

"....le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre". (3)

Le problème qui se suggère donc est comment savoir quand cet éloignement des règles données est permis? Quand regarde-t-

(1) Diderot, Oeuvres, T. XII p. 96/7

(2) ibid. T. XIII p. 13. Voir aussi: T. IV p. 94

(3) ibid. T. X p. 292. Voir aussi: T. VII p. 109, T. X p. 99

on avec plaisir les objets qui sont éloignés de la vérité naturelle? Diderot l'ignore, et se contente de constater le fait qu'il y a un

"modèle idéal de la beauté, ligne vraie, au-dessus de laquelle ils (les hommes de génie) peuvent s'élancer en se jouant, pour produire le Chimérique, le Sphinx, le Centaure, l'Hippogryphe, le Faune et toutes les natures mêlées; au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire; en sorte que c'est presque une question vide de sens que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie". (1)

Il existe donc des difformités dans la nature, qu'on ne doit pas laisser de côté quand on cherche la "belle nature" ou modèle idéal de la beauté, parce qu'il y a des nécessités cachées qui les entraînent nécessairement après elles.

"Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros...." (2)

C'est cette nécessité que l'artiste a pour but de démêler et de présenter aux spectateurs.

"La figure sera sublime, non quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions; mais quand j'y verrai, tout au

-
- (1) Fallex, op. cit. p. 162. Où Diderot a-t-il pris cette expression "ligne vraie"? Serait-ce dans le livre de Hogarth "Analyse de la Beauté" qui date de 1761 et auquel Diderot fait allusion sous le titre de "Ligne de Beauté"? (Oeuvres, T. XI p. 349) A noter: Shaftesbury p. 218-220, op. cit.: "Grotesque & monstrous figures often please....but is this pleasure right? And shall Inot strive with it?"
- (2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 462. Voir aussi: T. XIII p. 46.

contraire un système de difformités bien liées et bien nécessaires". (1)

Il y a des incorrections d'âge et de condition et même de milieu et de race qui ont leur place dans un ouvrage d'art. Si l'artiste peut nous en révéler la nécessité son ouvrage aura de l'unité et par conséquent de la beauté.

Mais il y a aussi des choses qui nous dégoûtent en réalité et qui cependant nous font éprouver du plaisir dans un ouvrage d'art. D'où naît ce plaisir? Il naît de l'admiration que nous éprouvons devant le faire excellent de l'imitateur de la nature. La difficulté vaincue est alors ce qui nous attire. (2)

Après avoir discuté de ce que fait l'homme de génie, Diderot se pose la tâche de chercher la cause de la diversité des jugements sur les ouvrages d'art. Dès le commencement il se rend compte qu'il se peut que l'idéal de l'artiste est hors de la portée du spectateur et par conséquent, il ne peut apprécier l'ouvrage qu'on lui présente.

"Les expressions, quelles qu'elles soient, les passions et le mouvement diminuent à proportion que les natures sont

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 516. Voir aussi: Fallex, op. cit. p. 172. A noter: Burke, op. cit. p. 220: "If I'm not mistaken, a great deal of the prejudice in favour of proportion has arisen, not so much from the observation of any certain measures found in beautiful bodies, as from a wrong idea of the relation which deformity bears to beauty, to which it has been considered the opposite; on this principle it was concluded, that where the causes of deformity were removed, beauty must naturally and necessarily be introduced. This I believe a mistake. For deformity is opposed not to beauty but to complete, common form."

(2) Diderot, Oeuvres, T. I p. 32. Note. Voir aussi: L'abbé du Bos: "La copie nous attache plus que l'original? Je réponds que lorsque nous regardons avec application les tableaux de

plus exagérées; et voilà pourquoi nos demi-connaisseurs accusent Raphaël d'être froid, lorsqu'il est vraiment sublime; lorsqu'en homme de génie il proportionne les expressions, le mouvement, les passions, les actions de la nature qu'il a imaginée et choisie". (1)

Et de cela Diderot conclut que l'homme qui prétend juger de l'art doit lui aussi apprendre à apprécier la difficulté du faire de l'art et apporter du génie avec lui pour sentir toute la puissance d'un ouvrage sublime.

"De l'expérience et de l'étude; voilà les préliminaires, et de celui qui fait, et de celui qui juge. J'exige ensuite de la sensibilité....De là l'incertitude de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là? Un autre homme de génie". (2)

Il ne suffit pas donc de s'extasier devant l'extraordinaire ou le frappant, il faut chercher aussi les traits subtiles de l'artiste avant de juger. Mais il avoue que la plupart des hommes lui ont enseigné cette vérité:

"Quelle misère! il semble qu'on aime mieux posséder une laide chose et la croire belle, que de s'instruire sur ce qu'elle est". (3)

Il s'ensuit de cette paresse que la critique se borne à chercher les défauts d'un ouvrage en le comparant à un modèle arbitraire approuvé par les règles au lieu de chercher à s'identifier avec la vérité ou le beau idéal qu'a entrevu l'homme de

ce genre, notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur (op. cit. T. I p. 64)

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 37

(2) ibid. T. X p. 519

(3) ibid. T. XIII p. 14. Voir aussi: T. IV p. 415, T. XIII p. 34

génie et d'après lequel il a fait son morceau sublime.

Pour faire la critique éclairée, c'est-à-dire, sentir tous les rapports inhérents dans un ouvrage il faudrait avoir:

"Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, etc." (1)

Diderot avait lui-même essayé de se conformer à cet idéal, avant de se livrer à la critique de la peinture pour plaire à son ami Grimm. Il connaissait les peintres, il leur posait des questions, il avait fait de fermes études chez les Jésuites et connaissait donc les anciens, et finalement il avait fréquenté les artisans et les ouvriers de toute espèce. Voilà pourquoi il a senti l'impossibilité de juger définitivement d'un ouvrage d'art, tout au contraire de beaucoup de ses contemporains qui prétendaient avoir un goût naturel et infaillible pour les beaux-arts.

Le sublime de Diderot, encyclopédiste et théoricien, est donc le résultat de l'entendement heureux de l'homme de génie. La "belle nature" n'existe nulle part que dans cet entendement et de là s'ensuit que l'idée d'"imitation" subit un changement profond, qui la mène à la métaphysique. Ce changement exige à son tour une modification de la conception du génie. Ce sera un don inexplicable qui fera réagir l'entendement devant les rapports cachés dans la nature afin de les exposer aux yeux de ses contemporains. Et finalement, il faut modifier le rôle du spectateur. Il doit s'efforcer à se mettre au même plan avec

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 160. Voir aussi: Folkierski, op. cit. p. 445

l'homme de genie pour goûter toutes les possibilités de l'ouvrage qu'il aura devant lui.

Chapitre II

LE SUBLIME DE DIDEROT, HOMME SENSIBLE

Presque tous les critiques de l'oeuvre de Diderot le qualifient de la phrase: "C'était un homme de son siècle". Cette phrase n'est aucune part plus à propos que là où l'on se voit confronté de son goût pour les thèmes dits "larmoyants" et "frissonnants". Le dix-huitième siècle avait vu le développement rapide de la bourgeoisie et ce fait demandait un changement dans les arts pour satisfaire à son goût. Cette nouvelle classe n'aimait plus la gaieté et l'insouciance tant à la mode depuis la renaissance parmi l'aristocratie. (1) L'élite littéraire s'était mise à l'abri de l'actualité dédaignant la possibilité de s'en inspirer pour se préoccuper des sujets intelligibles seulement à ceux qui avaient passé par l'enseignement des collèges et de la cour. (2)

Mais voilà une nouvelle classe qui n'entendait rien à ces choses-là, surtout les femmes qui commençaient à former une grande partie du public qui lisait. Il fallait trouver des sujets pour leur plaire, des sujets qui seraient à la portée de tous et qui n'exigeraient pas de profondes études chez les anciens. Quoi de plus naturel que les sujets "pathétiques", ce

(1) Folkierski, op. cit. p. 508

(2) ibid. p. 6

mot pris dans son nouveau sens de "faisant couler des larmes". La sensibilité devint alors la mode et les beaux-arts se hâtèrent de lui complaire.

La littérature anglaise de l'époque fit sensation parce qu'elle convenait à l'esprit du temps et des imitateurs couraient en foule ajouter de leur fonds pour assurer le succès du genre qui fit assombrir tout l'art de France pendant environ le deuxième tiers du dix-huitième siècle.

"De Marivaux à Rousseau, de la "Vie de Marianne" (1731) à la "Nouvelle Héloïse" (1761), une transformation profonde s'accomplit en France dans la littérature et dans les moeurs, qui à l'homme de raison desséché par un siècle de rationalisme et l'abus des mondanités, substitue peu à peu l'homme de sentiment". (1)

Diderot s'enthousiasmait de la sensibilité aussi bien que tous ses contemporains, ce qui le mena à modifier ses idées du sublime et du génie. Le culte de la sensibilité lui faisait ajouter à l'objectivité du sublime de l'encyclopédiste -- objectivité d'éclectique qui commentait sur les dissertations nombreuses du temps passé et contemporain -- la subjectivité du sublime personnel à l'homme sensible qui faisait grand cas de paraître tel à ses amis.

Il ne suffit plus d'avoir l'entendement peu commun, le génie propre à l'homme sensible tendait à en faire un être à part. Le génie qui le doue de la sensibilité colore toute sa vie. C'est en vain qu'il essaie de se débarrasser de lui le moment heureux de l'enthousiasme créateur passé. Ce don divin est une

(1) Gillot, op. cit. p. 5

partie intégrale de son être.

Qu'est-ce que c'est que cette sensibilité du génie?

"La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donné jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. Multipliez les âmes sensibles, et multipliez en même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre, les éloges et les blâmes outrés". (1)

Le sublime naît de cette sensibilité extrême de l'homme de génie en face de la nature qui l'entourne. Elle le mène au malheur parce que son enthousiasme et sa passion extrêmes l'éloignent de ses contemporains, qui le persécuteront. Cette persécution n'est pas seulement le résultat naturel du fait qu'ils ne le comprennent pas et qu'ils veulent le juger selon leurs règles mesquines. C'est qu'on est toujours envieux du succès de son semblable. Ainsi, seule la postérité, qui a eu le temps de tirer de nouvelles règles d'après son oeuvre et qui les a imposées à une nouvelle génération d'artistes malheureux, aura l'habileté d'apprécier la subtilité et la grandeur de son beau idéal et de le justifier.

"Oui, mon ami, j'ai bien peur que l'homme n'aille droit au malheur par la voie qui conduit l'imitateur de la nature au sublime. Se jeter dans les extrêmes, voilà la règle du poète. Garder en tout un juste milieu, voilà la règle du

(1) Diderot, Oeuvres, T. XIII p. 393. Voir la similarité de la description qu'il donne de la "passion" (Fallex, op. cit. p. 36)

bonheur. Il ne faut point faire de la poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de la religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur. Ce sont eux qui fournissent après leur mort aux grands tableaux". (1)

Il y a un autre caprice du destin qui menace l'homme de génie. Il se peut qu'il vienne ou trop tôt ou trop tard dans l'ordre du développement général. S'il vient trop tôt il ne sera pas compris, s'il vient trop tard son génie ne suffira plus.

"Le progrès des connaissances humaines est une route tracée, d'où il est presque impossible à l'esprit humain de s'écarter. Chaque siècle a son genre et son espèce de grands hommes. Malheur à ceux, qui destinés par leurs talents naturels à s'illustrer dans ce genre, naissent dans le siècle suivant, et sont entraînés par le torrent des études régnantes à des occupations littéraires pour lesquelles ils n'ont point reçu la même aptitude". (2)

L'homme de génie est élu pour accomplir sa tâche ingrate par le destin impitoyable. C'est un homme vertueux qui ne demande mieux que d'accomplir son devoir envers l'humanité, mais de toutes parts arrivent des difficultés qui le rendent impuissant. Il sent le poids de son malheur et par conséquent toute sa physionomie prend l'empreinte de la tristesse. Ce n'est que quand il s'oublie, entraîné par son enthousiasme, qu'il devient radieux.

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 124/5. Voir aussi: T. XI p. 294, T. IV p. 95, T. V p. 226, 216, 398, T. X p. 168, 357, 440; Fallex, op. cit. p. 171, 284
 (2) Diderot, Oeuvres, T. XIV p. 345

Je le connus, et je le trouvai tel qu'on me l'avait peint, sombre et mélancolique. Le chagrin et la douleur, en sortant d'une âme où ils avaient habité trop longtemps y avaient laissé la tristesse. Il était triste dans sa conversation et dans son maintien, à moins qu'il ne parlât de la vertu, ou qu'il n'éprouvât les transports qu'elle cause à ceux qui en sont fortement épris. Alors vous eussiez dit qu'il se transfigurât. La sérénité se déployait sur son visage, ses yeux prenaient de l'éclat et de la douceur. Sa voix avait un charme inexprimable. Son discours devenait pathétique. C'était un enchaînement d'idées austères et d'images touchantes, qui tenaient l'attention suspendue et l'âme ravie. Mais, comme on voit, le soir en automne, dans un temps nébuleux et couvert, la lumière s'échapper dans un nuage, briller un moment, et se perdre en un ciel obscur, bientôt sa gaieté s'éclipsait, et il retombait tout à coup dans le silence et la mélancolie". (1)

Il y a d'autres marques visibles sur la physionomie de celui qui est entraîné par le sentiment du sublime. (2) On comparerait volontiers l'enthousiasme du génie à la nature orangeuse. (3)

Un autre inconvénient du don de génie est le fait que le plus souvent il entraîne avec lui une sorte de folie qui augmente le malheur de celui qui l'a reçu. L'enthousiasme qui pousse l'homme jusqu'au sublime ôte la force aux autres senti-

- (1) *ibid.* T. VII p. 19. Comparer: Shartesbury, *op. cit.* p. 12: "There is a melancholy which accompanies all enthusiasms. Be it love or religion (for there are enthusiasms in both) nothing can put a stop to the growing mischief of either, till the melancholy be removed and the mind at liberty to hear what can be said against the ridiculousness of an extreme in either way". Voir aussi: Fallex, *op. cit.* p. 180: "J'aime les fanatiques...ceux qui, fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toutes leurs forces".
- (2) Diderot, *Oeuvres*, T. XI p. 128/9, T. X p. 430 et 468
- (3) *ibid.* T. VII p. 134

ments naturels, car chaque être n'apporte avec lui qu'une certaine somme d'énergie. Si on en exige trop d'un côté il n'y en aura pas suffisamment de l'autre.

"Celui-ci (le peintre) est un imitateur sublime de nature; voyez ce qu'il sait exécuter, soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau; admirez son ouvrage étonnant; eh bien, il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son métier, qu'il est fou". (1)

La force de ce don mystérieux de génie est tellement indomptable qu'elle fera chercher à l'homme le moyen de la réaliser. L'éducation n'y fait presque rien. Elle peut étouffer l'homme médiocre, mais le génie attendra son temps et, en dépit du milieu où le hasard l'aura mis, il en sortira. (2) Cela ne veut pas dire qu'un milieu heureux ne saurait aider le génie. Tout au contraire. Le plus grand nombre d'artistes est parvenu à déployer des ailes aux temps propices pour les arts, parce que le concours des hommes de génie entre eux, la générosité d'un souverain éclairé, et beaucoup d'autres faits semblables peuvent améliorer leur progrès pénible.

"Quelle est la cause des progrès et de l'éclat des lettres et des beaux-arts chez les peuples tant anciens que modernes? La multitude d'actions héroïques et de grands hommes à célébrer....Les grands génies se couvent dans les temps difficiles; ils éclosent dans les temps voisins des temps difficiles; ils suivent le déclin des nations, ils s'éteignent avec elles; mais comme il est rare qu'une nation disparaisse sans un long enchaînement de désastres, alors l'enthousiasme renaît dans quelques âmes privilégiées, et les productions du génie sont un mélange bizarre de bon et

-
- (1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 125. Voir aussi: ibid. T. V p. 392, 464; T. VI p. 301, T. XIII p. 71, T. XIV p. 323
 (2) ibid. T. VI p. 332, T. X p. 464, Fallex, op. cit. p. 61/2, p. 198

de mauvais goût; on y remarque la richesse du moment passé et la misère du moment présent". (1)

Le génie qui mène l'homme à apercevoir le sublime comporte en soi, outre la sensibilité, l'enthousiasme, l'énergie, l'imagination, les passions vives, peu de réflexion, et une haine des règles. (2) Cette espèce d'homme est maîtrisée par ses propres émotions qui le poussent au delà des bornes connues de ses devanciers. (3) Sitôt qu'on met des entraves à son imagination, le génie tombe et s'obstine à ne rien faire. Les académies ne sont pas pour lui, ni les amateurs difficiles qui demandent à l'artiste des ouvrages d'appel. De si bonne volonté qu'il soit, l'homme sensible ne saura pas se conformer à eux. (4) C'est pourquoi "les génies (qui) lisent peu, pratiquent beaucoup, et se font d'eux-mêmes" (5) se contentent de travailler "en enra-

(1) Diderot, Oeuvres, T. IV p. 43; Voir aussi: T. X p. 319, 320, 418; Fallex, op. cit. p. 209. Comparer: Vial et Denise, op. cit. T. II, Turgot (1750): Les germes des sciences et des arts sont partout où il y a des hommes; mais ces germes développent plus ou moins, suivant que le milieu est plus ou moins favorable"; Marivaux (1755) propose la même idée.

(2) Diderot, Oeuvres, T. VII p. 108, Voir aussi: T. X p. 127, 288, T. XIII p. 46. A la page 322/3 du T. XIV Diderot définit l'enthousiasme ainsi: J'observerai ici en passant qu'il est impossible en poésie, en peinture, en éloquence, en musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme. L'enthousiasme est un mouvement violent de l'âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter, alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous; elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis, et nos idées sont réalisées à leur place; ce ne sont que nos idées que nous apercevons; cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voient des êtres animés, nos oreilles entendent des voix".

(3) Diderot, Oeuvres, T. VI p. 298

(4) *ibid.* T. VII p. 327. Voir aussi: T. X p. 166, 204, 326; T. II p. 327

(5) *ibid.* T. V p. 436

geant et mourant de faim". (1)

Leur oeuvre sera inégale parce que leur enthousiasme et leurs passions les épuiseront vite. Ils sont incapables de se soutenir assez longtemps à ce haut plan pour parvenir à faire un ouvrage complet selon l'idéal d'après lequel ils travaillent, ou même pour communiquer toute la grandeur de leur modèle.

"Le sentiment est difficile sur l'expression; il la cherche, et cependant, ou il balbutie, ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent; mais on l'aperçoit à sa lueur". (2)

Les esquisses sont donc les plus propres à exprimer le feu qui s'allume dans l'âme de l'artiste. Elles prennent au vol les images, que ce feu produit, pour les mettre captivées, mais pas encore complètement soumises sous les yeux du spectateur. C'est pourquoi elles laissent travailler l'imagination du spectateur qui en sent le mystère divin.

"Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile.....combien dans l'esquisse y supposé-je de choses qui y sont à peine annoncés! (3)

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 150

(2) ibid. T. XII p. 77. Voir aussi: T. XI p. 129.

(3) ibid. T. X p. 351/2. Voir Burke op. cit. p. 186: "the young of most animals, though far from being completely fashioned, afford a more agreeable sensation than the full-grown; because the imagination is entertained with the promise of something more, and does not acquiesce in the present object of the sense. In unfinished sketches of drawing, I have often seen something which pleased me beyond the best finishing; and this I believe proceeds from the cause I have just now assigned".

La qualité par excellence, qui distingue l'homme de génie des autres, est la fécondité de son imagination. C'est cette fécondité qui le fait approcher de Dieu, qui seul peut multiplier ses ouvrages à l'infini sans jamais faire tarir la source créatrice.

"...après un certain nombre de découvertes, on est obligé de se répéter, l'esprit et l'art ont leurs limites; il n'y a que Dieu et quelques génies rares pour qui la carrière s'étend à mesure qu'ils y avancent". (1)

Il y a une sorte de franc-maçonnerie qui lie les hommes de génie sensibles. Cela s'ensuit du fait qu'ils proviennent tous du même modèle idéal conçu dans l'entendement divin, quoiqu'ils s'en soient tous éloignés de leur propre manière.

"C'est une chose incroyable, comme les âmes sensibles s'entendent presque sans parler. Un mot échappé, une distraction...tout les décele l'une à l'autre". (2)

L'homme de génie, parce qu'il se sent être paria, s'éloigne de la multitude pour méditer dans la solitude féconde des bois. Là, en face de la nature il peut développer ses idées sublimes sans attirer la persécution.

-
- (1) Diderot, Oeuvres, T. V p. 433; Voir aussi: T. XI p. 101. A la page 333 du T. VII Diderot parle ainsi du rôle de l'imagination: "L'imagination, voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme".
- (2) Fallex, op. cit. p. 271

"Celui qui devance son siècle, celui qui s'élève au dessus du plan général des moeurs communes, doit s'attendre à peu de suffrages; il doit se féliciter de l'oubli qui le dérobera à la persécution. Ceux qui touchent au plan général et commun sont à la portée de la main; ils sont persécutés. Ceux qui s'en élèvent à une grande distance ne sont pas aperçus; ils demeurent oubliés et tranquilles; "ou comme tout le monde, ou très loin de tout le monde": c'est ma devise".
(1)

Quels sont les sujets sublimes propres à être relevés par l'homme de génie sensible? Ils se divisent en deux grandes classes. Diderot développe l'une de ces classes en s'inspirant de l'oeuvre de Burke "Of the Sublime and the Beautiful" qu'il paraît avoir lu avant d'écrire le Salon de 1767. (2) Du Bos avait déjà appelé l'attention sur le fait que dans les arts l'imitation de certaines choses dégoûtantes dans l'actualité peut cependant faire du plaisir. Sans approfondir l'idée il conclut que ce plaisir doit naître de l'admiration qu'on sent devant le faire superbe de l'imitateur. (3) Burke de son côté veut que le plaisir naisse du fait que l'âme de l'homme se sent transportée devant les aspects terribles et incompréhensibles de la nature. Avant d'être sublime une chose doit comporter en elle cette terreur; elle est simplement belle si ce sentiment est absent.

Diderot s'inspira de Burke ainsi qu'était son habitude: il releva les passages qui avaient frappé son imagination sans se soucier de nommer le livre dont il se servait ni de le citer

-
- (1) Fallex, op. cit. p. 168. A noter: ibid. p. 129: "Le méchant fuit la solitude: l'homme juste la cherche. Il est si bien avec lui-même.
(2) Voir l'appendice pour le parallélisme de quelques pages du Salon de 1767 et "Of the Sublime and the Beautiful" de Burke.
(3) L'abbé du Bos, op. cit. T. I p. 64.

que de mémoire et en ajoutant des illustrations propres à son goût.

Vernet était le peintre par excellence pour démontrer le goût de son temps pour les paysages dramatiques. Dans un éloge de ce peintre, qu'il admirait beaucoup, Diderot dressa la liste des sujets propres à exprimer le sublime pris dans ce sens étroit, c'est-à-dire des sujets qui faisaient "frissonner l'âme".

"Que ne fait-il pas avec excellence! Figure humaine de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations; arbres, animaux, paysages, marines, perspectives; toute sorte de poésie, rochers imposants, montagnes, eaux dormantes, agitées, précipitées; torrents, mers tranquilles, mers en fureur; sites variés à l'infini, fabriques grecques, romaines, gothiques; architectures civile, militaire, ancienne, moderne; ruines, palais, chaumières; constructions, gréments, manoeuvres, vaisseaux; cieux, lointains, calme, temps orageux, temps serein; ciel de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour; tempêtes, naufrages, situations déplorables, victimes et scènes pathétiques de toute espèce; jour, nuit, lumières naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières".
(1)

Pourquoi ses sujets sont-ils propres à être relevés par l'homme de génie sensible? C'est que la nature a réagi sur lui pour en faire un être mélancolique et rêveur et par conséquent son âme sensible, passionnée et enthousiaste aime cette nature en tourment, parce qu'il y a une analogie entre la tempête et le mouvement incompréhensible de son âme à l'oeuvre créatrice du sublime. Voilà pourquoi "il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme". (2)

De cela s'ensuit que pour l'homme sensible "tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur con-

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 140/1

(2) ibid. T. X p. 499

duit au sublime". (1) Et Diderot dresse une autre longue liste de forces naturelles qui sont propres à étonner l'âme. (2) Tous enferment en eux quelque mystère pour l'entendement humain, quelque sentiment d'insuffisance, ou quelque contraste frappant entre la vie éphémère des hommes et celle de la nature qui se renouvelle sans cesse d'après des lois apparemment éternelles et immuables.

Ces sujets du sublime inspirés par la terreur se divisent en cinq catégories générales:

Premièrement, ce sont des montagnes escarpées, des forêts épaisses, la solitude effrayante du désert, des cavernes ténébreuses et couvertes d'arbustes sauvages, des chutes d'eau bouillonnantes d'où s'élève un murmure sourd, confus et lointain, les ténèbres de l'aube ou du crépuscule, la lueur mystérieuse du clair de lune, le dernier rayon du soleil qui traverse les nuages comme un éclair, les naufrages, les tempêtes -- enfin toutes les forces terribles de la nature. (3) L'extase qui naît en les contemplant est le résultat du sentiment d'insuffisance qu'ils évoquent dans l'âme humaine. C'est le sentiment du mystère de la création.

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 146

(2) ibid. p. 146/7

(3) ibid. T. X p. 109, 115, 367-369, 396-407, T. XII p. 103; T. XIII p. 4, 7; T. X p. 122, 241, 310, 419, 287, 202. Fallex, op. cit. p. 106, 115, 120, 130-2, 136. Comparer aussi Vial et Denise, op. cit. T. II 2e partie p. 162/3: Marmontel: "Nous trouverons que ceux des phénomènes de la nature auxquels l'intelligence, c'est-à-dire l'esprit d'ordre, de convenance et de régularité, semble avoir le moins présidé, comme un volcan, une tempête ne laissent pas d'exciter en nous le sentiment du beau par cela seul qu'ils annoncent de grandes forces".

"D'où naît donc le transport que le firmament nous inspire pendant une nuit étoilée et sereine? C'est ou je me trompe fort, de l'espace immense qui nous environne, du silence profond qui règne dans cet espace, et d'autres idées accessoires dont les unes tiennent à l'astronomie et les autres à la religion". (1)

Deuxièmement ce sont les ruines des édifices antiques qui font "frissonner l'âme". Le contraste entre leur grandeur passée et leur humilité présente est telle qu'il fait penser l'homme au peu de valeur de tout ce qu'il estime ici-bas. (2)

Troisièmement, ce sont les tombeaux qui présentent à l'homme une pensée sobre au milieu du printemps de la vie ou c'est le pathétique du péril menaçant mais dérobé encore qui agite l'âme du spectateur qui se sent impuissant à le détourner des victimes innocentes et encore gaies. (3)

A cette époque en France il y avait tout un mouvement qui préconisait la mélancolie des tombeaux. On avait introduit une traduction des "Night Thoughts" de Young dès 1749, traduction peu ressemblante à l'original et émondée pour complaire au goût français, mais celle qui eut le plus de succès fut publiée par Letourneur en 1769. L'édition Letourneur n'était pas cependant une traduction exacte non plus:

"Ne cherchons, dans la traduction de Letourneur, ni l'équivalent de la controverse théologique poursuivie par Young, au moins implicitement, contre le déisme, ni la restitution du style parfois heurté, mais souvent expressif, du poète anglais: une rêverie qui ne veut pas être consolée, un

-
- (1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 188. Voir aussi: T. II p. 44, 48
 (2) *ibid.* T. XI p. 240, 228. T. XIII p. 43; Fallex, *op. cit.* p. 127-130.
 (3) Fallex, *op. cit.* p. 107, 126; Diderot, Oeuvres, T. X pp. 284-288.

clair-obscur persistant, telles sont les dominantes de cet "Young français". (1)

De ces traductions émanait en partie ce goût de la mélancolie à la mode vers le milieu du dix-huitième siècle. C'était de cette "réverie qui ne veut pas être consolée" que l'histoire du comte de Comminges prit sa source, histoire qui inspira les tableaux de Deshays que Diderot louait ainsi:

"Toute cette composition est bien triste, bien lugubre, bien sépulchrable. Elle imprime de l'admiration, de la douleur, de la terreur et du respect. La nuit y est profonde, un rayon de lumière ajouterait à son horreur, et même à son obscurité, et n'en détruirait pas l'effet, le silence". (2)

Quatrièmement, c'est l'horreur du sang humain répandu ou par les cadavres laissés là par les batailles, ou par quelque désastre inouï, ou par "les crimes de la folie du christianisme". (3)

Diderot, à cause de son admiration pour les "grands crimes" soutenait les sujets pris dans le christianisme comme propres aux beaux-arts contre bien des adversaires. Il voulait mauvais

(1) Baldensperger, op. cit. p. 69. Ibid. p. 73: "Diderot s'en prenait à Grimm, coupable d'avoir oublié de nommer Letourneur dans son compte rendu -- coupable aussi, au fond, de n'avoir pas compris qu'une affinité impérieuse entraînait vers cette poésie méditative des esprits qui se trouvaient de moins en moins à leur aise dans leur siècle (1770): 'Ajoutez qu'elle (la traduction de Letourneur) a été lue par nos petits-maîtres, et nos petites-maîtresses, et que ce n'est pas sans un mérite rare qu'on fait lire des jérémiades à un peuple frivole et gai'".

(2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 286

(3) ibid. T. X p. 284. Voir aussi: ibid. p. 326, 184/5, 248, 288.

gré à Boileau et aux Anglais (1) qui avaient banni l'inspiration chrétienne de l'art, surtout du théâtre. Il admire les exemples fournis par Corneille et Racine qui prouvent qu'on peut s'en servir avec succès.

"Les crimes que la folie du Christ a commis et fait commettre sont autant de grands drames et bien d'une autre difficulté que la descente d'Orphée aux enfers.....Sans contredit j'aime mieux voir...les beaux bras de Vénus que le triangle mystérieux; mais où est, là-dedans, le sujet tragique que je cherche? Ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racine, des Corneille et des Voltaire". (2)

Finalement, c'est l'enthousiasme qui naît des cérémonies extérieures et qui fait s'enivrer la multitude qui les regarde. C'est le cri de cet enthousiasme qui émeut l'âme profondément et mène à une espèce de folie.

"Voilà une scène bien vraie. On ne la lit pas sans frisson. Il semble qu'on soit frappé des cris d'un million d'hommes rassemblés et ivres de fureur et de joie. Ou je me trompe, ou c'est là une des plus fortes et plus terribles images de l'enthousiasme populaire". (3)

(1) Voir Cru, op. cit. p. 415-418. Shaftesbury: op. cit. p. 229/30: "They (the sacred writ) are matters incomprehensible in philosophy;...& are too sacred to be submitted to the poet's fancy when inspired by no other spirit than that of his profane mistresses the Muses". However, Milton's work is permissible because he wrote of the fall of man "so abstrusely revealed, & with such a resemblance to mythology that they can more easily bear what figurative construction or fantastic turn the poet may think fit to give them". Diderot, Oeuvres, T. XI p. 344/5: dit à propos de Webb: "Cet écrivain n'a pas prévu qu'on lui demanderait pourquoi Hercule étouffant le lion de Némée serait beau en peinture, et Samson faisant la même action déplairait".

(2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 185

(3) ibid. T. VI p. 338. Voir l'abbé du Bos, op. cit. T. I p. 173: "La pompe d'un carrousel & les événements d'un tournoi sont des sujets plus magnifiques par eux-mêmes que les jeux qui se firent au tombeau d'Anchise & dont Virgile sçait faire un spectacle si superbe".

L'autre des deux grandes classes de sujets propres à émouvoir l'âme de l'homme sensible est la vertu. "Le bourgeois français au dix-huitième siècle est moral et sentimental". (1)
La littérature et l'art de l'époque ont donc un but moral. Diderot ne laisse aucun doute sur ce point quand il donne pour but aux arts:

"Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau, ou le ciseau". (2)

Voilà pourquoi Richardson est pour lui, et pour beaucoup de ses contemporains, l'auteur favori. Diderot se laisse aller sans réserves quand il fait son éloge. Il fait de ses romans le modèle idéal à l'aide duquel on peut juger de la morale des hommes qui les lisent.

"Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson". (3)

Diderot s'inspire même de Clarisse pour faire sa "Religieuse", pauvre innocente qui éprouvait tout le mal possible, mais qui restait vertueuse comme son modèle jusqu'à sa fin tragique.

Diderot, homme sensible, voulait donc que tous les arts eussent l'enseignement des hommes pour leur fond. Il ne cessait pas de décrier les peintres qui se conformaient au goût populaire

(1) Ducros, op. cit. p. 186

(2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 502. Voir aussi: ibid. p. 389, 501; T. VII p. 108; Fallex, op. cit. p. 58/9, 341. Du Bos, op. cit. T. I p. 421: "Les poètes dramatiques, dignes d'écrire pour le théâtre, ont toujours regardé l'obligation d'inspirer la haine du vice et l'amour de la vertu comme la première obligation de leur art".

(3) Diderot, Oeuvres, T. V p. 216

pour produire des tableaux libertins. Il voulait leur imposer la loi de la poésie dramatique et les faire concourir avec elle "à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu" (1), parce que "tout passe; mais la vertu et la vérité restent". (2).

Greuze est donc pour lui le peintre sublime. Les groupes de famille, tels que "Le mauvais fils puni" l'ont ému jusqu'à s'écrier:

"N'entends-tu pas la voix de la surprise et de l'admiration qui s'élève de tous côtés? Ne sais-tu pas que tu as fait une chose sublime?" (3)

Diderot a même essayé de mettre en scène des sujets semblables à ceux que Greuze peint sur la toile. Son "Père de Famille" et son "Fils naturel" prêchent la vertu selon les règles de la vérité de scène, telles qu'il les a conçues, et ils ont eu leur heure de succès quand la mode de la sensibilité, des attitudes rêveuses et de la vertu avait son apogée vers 1765.

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 208. Voir Muralt, op. cit. Lettre seconde: "mais je sçai aussi que la Peinture des Moeurs a cet avantage, qu'elle peut faire approuver ou rejeter une chose, par la manière même dont elle la représente et que toute Poète qui ne sçait pas se servir de cet avantage ou, qui le néglige, doit n'être que médiocrement habile, ou n'avoir que de l'indifférence pour la Vertu".

(2) Diderot, Oeuvres, T. VII p. 108. Noter la définition de la vertu: "le goût de l'ordre dans les choses morales". Voir T. I p. 32 ff. pour l'influence de la pensée de Shaftesbury sur ce point. Diderot l'a traduit ainsi: "Devant tout homme qui pèse mûrement les choses, ce serait une affectation puérile, que de nier qu'il y ait dans les êtres moraux, ainsi que dans les objets corporels, un vrai beau, un beau essentiel, un sublime réel".

(3) Diderot, Oeuvres, T. X p. 170

Pour comprendre le théâtre de Diderot il faut donc trouver le cadre où le mettre.

"Comment Diderot, le disciple de la nature, a-t-il tant recommandé, dans sa poétique, et présenté dans son théâtre, des tableaux si peu naturels? C'est que de son temps on prenait et on gardait des attitudes, l'air méditatif, attendri; on versait longtemps de douces larmes, et on restait muet d'émotion. De plus, on sait le goût du bourgeois pour les groupes de famille à la Greuze". (1)

C'est justement cette sensibilité et ce but moralisateur qui ennuient chez nous aujourd'hui.

Mais avant de peindre la vertu, il faut savoir ce qu'elle est. Cela suppose que l'artiste mène une vie où il peut apprendre à la reconnaître. Comment saurait-il peindre l'innocence sans l'avoir jamais vue? Il faut savoir rendre les gestes sublimes, qui traduisent l'émotion intérieure de l'âme vertueuse sans avoir recours aux paroles, et cela ne se fait qu'après des observations réitérées. (2)

Parce que la vertu et la vérité sont fondamentales à la nature (3), Diderot soutient sa thèse:

"L'empire de la nature et de ma trinité, contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront jamais; le vrai, qui est le père qui engendre le bon qui est le fils, d'où procède le beau qui est le saint-esprit, s'établit tout doucement". (4)

(1) Ducros, op. cit. p. 253

(2) Fallex, op. cit. p. 85/6; Diderot, Oeuvres, T. I p. 354, T. X p. 156.

(3) Gillot, op. cit. p. 2: "Epris du sublime, il est de ces optimistes généreux qui ont besoin de croire à la bonté universelle et prêtent à autrui, sans compter, de leur fonds trop riche".

(4) Diderot, Oeuvres, T. V p. 462. Voir Folkierski, op. cit. p. 75 ou il cite Shaftesbury: "Le même objet porte trois noms selon qu'il passe par trois opérations distinctes: lorsque nous l'apercevons, il s'appelle vrai; lorsque nous

Il croit que les moeurs de l'homme sauvage qui est plus proche de la nature sont meilleures que celles de l'homme civilisé et appuie son idée de cette "vérité naturelle". (1)

Voilà pourquoi l'homme de génie qui sait regarder la nature de près a pour sa tâche de faire voir aux autres combien la vertu et la vérité sont propres à conduire au bonheur, qui est la fin de la vie humaine. (2) De là Diderot impose au théâtre le but d'instruire les hommes du commun.

"Il s'agit maintenant, sur notre théâtre français particulièrement, d'exciter à la vertu, d'inspirer l'horreur du vice, d'exposer les ridicules; ceux qui l'occupent sont les organes des premiers génies et des hommes les plus célèbres de la nation, Corneille, Racine, Molière, Regnard, M. de Voltaire, etc.; leur fonction exige pour y exceller, de la figure, de la dignité, de la voix, de la mémoire, du geste, de la sensibilité, de l'intelligence, de la connaissance même des moeurs et des caractères, en un mot, un grand nombre de qualités que la nature réunit si rarement dans une même personne, qu'on compte plus de grands auteurs que de grands comédiens". (3)

Le sublime de Diderot, homme sensible, est donc impressionniste. L'idée sublime prend sa source dans l'imagination de l'artiste, mais nul homme ne l'interprète dans la sienne exactement de la même manière quand il en subit l'influence. Autant d'hommes autant de sensations produites par l'ouvrage. (4) C'est à cause de cela que, vu la pauvreté du langage des hommes, il peut arriver que:

(1) Cru, op. cit. p. 89

(2) Fallex, op. cit. p. 9/10, p. 18-20

(3) Diderot, Oeuvres, T. XIV p. 196, définition du comédien. Voir aussi, ibid. T. II p. 345; Fallex, op. cit. p. 74

(4) Fallex, op. cit. p. 168

le jugeons et estimons sa valeur morale, il s'appelle bon; lorsque enfin nous nous sentons portés vers lui, comme vers une source de plaisir contemplatif, il se nomme beau".

"les/deux parleurs qui ont dit la même chose dans les mêmes vers sur le même sujet, n'ont eu aucune sensation commune; et si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils se seraient exprimés tout diversement". (1)

A mesure qu'on a l'imagination féconde, on est en état d'être ému, troublé, et trompé par l'art. De plus, l'imagination exige qu'on la laisse travailler. Si l'artiste lui impose le repos, elle se révolte et juge de l'oeuvre comme puérile. Mais si l'artiste lui laisse le champ libre la représentation ou l'imitation affectera plus que la chose elle-même. (2) C'est

- (1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 135. Aussi: T. VIII p. 363; Fallex, op. cit. p. 168, 220. Voir Folkierski, op. cit. p. 45-52; en parlant de Hutcheson il note qu'il a cette même idée que le beau varie à cause de la pauvreté du langage qui exige l'emploi d'un seul mot pour des sensations diverses.
- (2) Fallex, op. cit. p. 137. Toute cette discussion a sa source dans "Of the Sublime and the Beautiful" de Burke pp. 301-322, où il parle du pouvoir des mots et comment ils affectent les sens pour émouvoir les hommes sans évoquer des images exactes. Diderot s'est servi de cette discussion dans son Salon de 1767 T. XI pp. 132-139. Il reste d'accord avec Burke sur le principe proposé, mais il ajoute ses propres citations pour illustrer la thèse. Voir aussi: Diderot, Oeuvres, T. IV p. 248, Fallex, op. cit. p. 156

Noter ce passage de Folkierski, op. cit. p. 438: "Nous croirions volontiers, que dans ce système d'idées, faisant collaborer l'imagination du lecteur avec celle du poète, Diderot se souvient des aperçus de Burke sur la poésie". Folkierski, n'a-t-il pas noté le parallélisme des passages noté là-haut? Cette idée de Diderot n'est que le développement de cette phrase: "The truth is, all verbal description, merely as naked description, though never so exact, conveys so poor & insufficient an idea of the thing described, that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker did not call in to his aid those modes of speech that mark a strong and lively feeling in himself. Then, by contagion of our passions, we catch a fire already kindled in another, which might never have been struck out by the object described." (Burke, op. cit. p. 320)

quand l'artiste aura senti tout le sublime de cet appel:

"Quand on écrit, faut-il tout écrire? quand on peint, faut-il tout peindre? De grâce, laissez quelque chose à compléter par mon imagination", (1)

qu'il reconnaîtra la nécessité de la simplicité imposée aux arts quand ils veulent s'élever au-dessus de la médiocrité. Un "trait seul" suffira pour mettre en jeu l'imagination du spectateur, il ne faut pas détruire l'unité de l'ensemble qu'elle se représente par d'autres détails qui ne s'accordent pas avec lui.

"S'il (le poète) me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois; mais chacune de ces parties qui me sont successivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce.

Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût".
(2)

- (1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 172. Il est à noter que cette idée développée par Diderot dans le Salon de 1767 après avoir lu Burke, était déjà signalée par lui dès le Salon de 1763. Peut-être que la phrase suivante de Folkierski, op. cit. p. 439: "C'est là la successivité du poète, que Lessing souligne si fortement, et qu'il a pu trouver aussi bien que Diderot, dans le traité de Jonathon Richardson" donne l'indice de la source de cette pensée à cette époque quand il n'y a encore aucune autre pensée qu'on puisse attribuer à Burke.
- (2) Fallex, op. cit. p. 199. Tout ce passage, jusqu'à l'exemple d'Hélène: "C'est lorsque Hélène passe devant les vieillards troyens, et qu'ils se récrient, qu'Hélène est belle", se trouve dans Burke dans le chapitre sur les mots (p. 314). Je ne peux pas être d'accord avec Folkierski, qui à la page 433 de son livre dit: "Il (Diderot) ne semble pas saisir ce que Burke avait si bien compris, que ce qui importe dans l'art, c'est bien plus de donner l'illusion de la chose, que de reproduire la chose même". Cette critique doit être qualifiée, car quoiqu'il ait commencé avec l'idée de la reproduction exacte de la vie, il a subi l'influence de Burke et a développé cette idée de l'illusion dans le Salon de 1767. (T. XI pp. 132-139). Et il avoue, après avoir fini le

Cet amour de la simplicité dans les arts se joint à l'amour de la simplicité dans la vie, ce qui mène Diderot à préconiser les sujets "rustiques" fort à la mode de son temps. Surtout il en veut à la manière de s'habiller de son temps. Il préfère les robes simples des anciens qui ne mettent pas de distinctions entre les hommes et qui tombent en plis de toute beauté. (1) En faisant l'éloge d'un tableau du Poussin il s'en rend compte:

"Il est entouré de quelques-uns de ses ministres qui ont à la vérité l'air rustique, ce caractère déplaît fort à nos artistes modernes, dont l'imagination, captivée par des idées de dignité du XVIIIe siècle, ne remonta jamais dans l'antiquité; mais cela me plaît à moi". (2)

Et il fait la critique d'une "Mort de Socrate" où le philosophe est montré comme mourant sur un lit de parade en disant que le peintre ne savait pas

"combien la vertu et l'innocence, près d'expirer au fond d'un cachot, sur un lit de paille, sur un grabat, ferait une représentation pathétique et sublime". (3)

Salon que ses traités du beau sont à refaire. De plus la lecture du "Paradoxe sur le Comédien" qui date de 1770, suffirait pour convaincre que Diderot a beaucoup modifié ses idées du vrai de théâtre vers cette date de celles qu'il avait à l'époque où il écrivit ses drames.

- (1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 123, p. 287. Noter: "c'est qu'on est mécontent du temps présent, et que ce retour vers les temps antiques ne nous déplaît pas". (Oeuvres, T. X p. 506). Voir aussi: Fallex, op. cit. p. 148. Il y a un autre inconvénient des vêtements -- "nous ne voyons jamais le nu; la religion et le climat s'y opposent" -- d'où s'ensuit que les artistes ne peuvent jamais égaler les anciens quand ils veulent faire valoir la forme humaine (T. X p. 118).
- (2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 166. Voir aussi: ibid. p. 241, 249.
- (3) ibid. T. X p. 484

Le sublime de Diderot, homme sensible, est la création des émotions personnelles. Il avait l'âme propre à s'inspirer de toutes les influences nouvelles qui se répandaient en France pendant le dix-huitième siècle. Pour nourrir cette prédilection pour les choses "frissonnantes" et "vertueuses" il se tourna vers les écrivains anglais de son époque, aussi bien que beaucoup de ses contemporains, et ne niait jamais, comme le faisait Voltaire, l'influence bienfaisante de la littérature étrangère (1), qui montrait de nouvelles voies d'inspiration à une génération devenue trop rétrécie dans les bornes de la correction infertile qu'elle prisait comme le modèle infailible.

Cependant Diderot avait le mérite de garder le goût pour les oeuvres consacrées par le temps et le bon goût d'hier. Il n'était pas de ces innovateurs qui veulent rompre complètement avec le passé. Au contraire il voulait garder ce qu'il goûtait de toutes les oeuvres et cet éclectisme marquait chez lui l'homme "sage" ou comme il aimait se nommer "le philosophe".

(1) Cru, op. cit. p. 74

Chapitre III

LE SUBLIME DE DIDEROT, PHILOSOPHE OU HOMME "SAGE"

Si doux que l'idéal de l'homme sensible fût pour Diderot, il ne pouvait pas échapper à la voix de sa propre raison. (1) L'homme qui avait réussi à se maîtriser pendant vingt années pour mener à bout une oeuvre telle que l'Encyclopédie ne saurait nier le pouvoir de la raison et la volonté humaines. Pendant ces années il s'était mis à l'école de l'humanité épuisant toutes les sources possibles pour découvrir les faits exacts à l'aide desquels il pourrait enseigner les hommes. Le résultat naturel de cette tâche fut le développement de son propre entendement et il constata la nécessité d'ajouter à la sensibilité l'étude qui, quoique pénible (2), seule suffirait à former le grand homme.

Non seulement Diderot lisait tous les livres qui lui tombaient sous la main, mais aussi il fréquentait assidûment tout le monde intellectuel de Paris, y compris tous ceux des étrangers illustres qui firent visite à cette ville. C'est ainsi qu'il fit la connaissance de Garrick, célèbre acteur anglais, pendant l'hiver de 1763/4. La théorie dramatique de celui-ci fut une révélation pour Diderot et le mena à changer ses principes de la vérité de scène. Le résultat de cette rencontre

(1) Diderot, Oeuvres, T. VIII p. 356. Voir aussi: Fallex, op. cit. p. 158, 362

(2) ibid. p. 66

fut un nouveau système théâtral que Diderot prêcha avec autant d'ardeur qu'il avait soutenu la cause de l'homme sensible auparavant. (1)

L'étude des anciens lui avait démontré aussi la nécessité du travail dans les arts. Le génie est nécessaire pour les grandes et sublimes choses mais il ne fait pas tout. Les anciens se sont élevés au point de perfection après des siècles d'études et Diderot constate que voilà le ressort qui manque aux modernes qui ne se mettent pas au même travail.

Sa nouvelle thèse est donc fondée sur l'idée que seule la sensibilité mise en ordre par l'étude produira l'ouvrage sublime.

"Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle (de sensibilité), s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire....; il aura 45 ans; il sera grand roi.....surtout grand comédien....; il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'environne...Les êtres sensibles ou les fous sont en scène, il est au parterre; c'est lui qui est le sage". (2)

Le point de départ pour l'artiste sublime sera encore le génie,

(1) Voir: Cru, op. cit. p. 103 et Gillot, op. cit. p. 95 pour des renseignements plus précis de l'influence de Garrick.

(2) Diderot, Oeuvres, T. II p. 171. Cette idée est développée à fond dans "Le paradoxe sur le comédien" inspiré par Garrick. Voir: Vial et Denise op. cit. T. II 2e partie p. 96: Fontenelle (1732): "Le poète philosophe n'est donc pas à blâmer, au contraire; il est très estimable d'avoir réuni en lui deux qualités contraires et rarement jointes: il sera bien plus aisé de trouver des fous de la façon du feu divin". Aussi: ibid. p. 97: noter l'opinion semblable de La Motte (1707) et ibid. p. 161: Voltaire, qui pense que l'enthousiasme ne naît qu'après le plan!

qui comporte en soi la sensibilité, qu'il apportera en naissant (1), mais cela ne lui suffira plus. Pour réaliser toute l'étendue de ce génie il doit y ajouter l'art et l'étude qui sont absolument nécessaires pour transmettre son idée à l'âme des autres. (2) Mais on ne doit jamais oublier que "l'instruction ne sert de rien sans le génie" (3). Ainsi le génie qui suppose^{de} la sensibilité, de l'éloquence, de l'enthousiasme, se trouve en balance avec l'art qui est le résultat des études et de la raison. (4)

Comment trouver la juste balance? Cela s'ensuit de la perfection du goût, perfection pour laquelle

"il n'y a qu'un moment heureux; c'est celui où il y a assez de verve et de liberté pour être chaud, assez de jugement et de goût pour être sage". (5)

- (1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 109, 118, 120, et notamment p. 374. Noter: Folkierski: op. cit. p. 361: "Toutefois, l'impressionnisme n'existe pas en unique maître dans l'âme de Diderot... (il) allait devenir un des chefs du mouvement matérialiste en France, il devait, dans l'avenir, s'appuyer sur des faits tirés des sciences naturelles....C'est la vue d'ensemble qui lui manque; il n'a pas laissé de faite à son édifice qui envisageait de face tant de problèmes". Et plus loin, p. 365: "Diderot présente à l'observateur attentif les difficultés réunies de l'homme de système et de l'homme d'impression".
- (2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 140, 175, 295. Fallex, op. cit. p. 130.
- (3) Fallex, op. cit. p. 59. Noter: L'abbé du Bos, op. cit. T. II p. 71: "Ainsi le travail & l'expérience font bien faire aux Peintres, comme aux Poètes, des ouvrages plus corrects; mais ils ne sçauroient leur en faire produire de plus sublimes".
- (4) Diderot, Oeuvres, T. X p. 504, T. II p. 20, 330; T. X p. 211, T. XIII p. 85. Fallex, op. cit. p. 32, 131, 180, 187, 282, 286. Noter: L'abbé du Bos, op. cit. T. I p. 209: "Appeprenez que la licence Poétique a ses bornes, au-delà desquelles il n'est point permis de porter la fiction".
- (5) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 132. Voir aussi: *ibid.* p. 369

Qu'est-ce que c'est que ce goût que tout le monde croit avoir compétent et avec lequel on prétend juger du sublime d'un ouvrage d'art? C'est

"une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être proprement et vivement touché.

Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct". (1)

Cette facilité s'est développée de si bonne heure chez tous les peuples que beaucoup de gens se sont confondus sur l'ordre de développement du goût ou des règles. Le fait est qu'il y a toujours eu chez les hommes l'abilité de saisir le vrai ou le bon dans les choses. Les règles d'art ne sont nées qu'après.

"Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles; peu savent pourquoi. Le goût, le bon goût est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu; les siècles ne l'ont que perfectionné". (2)

En d'autres mots, les règles se fixent d'après le beau idéal du plus haut point du développement de leur temps. Parce que cet idéal se perfectionne sans cesse, les règles changent aussi, mais avant elles le goût.

La réaction des expériences sur l'âme des hommes varie à l'infini, mais on peut diviser la nation en trois classes générales au point de vue du goût:

le gros de la nation qui forme les moeurs et le goût national; ceux qui s'élèvent au-dessus sont appelés des fous, des bizarres, des originaux; ceux qui descendent au dessous

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 519. Voir aussi: T. IV p. 95, T. XIII p. 101, Fallex, op. cit. p. 24, 204, 207

(2) Diderot, Oeuvres, T. XII p. 76

sont des plats, des espèces. Les progrès de l'esprit humain, chez un peuple, rendent ce plan mobile". (1)

Ainsi le goût ne se fixe à aucun point donné et se changera avec les expériences des hommes d'un moment à un autre et il peut arriver qu'un seul homme peut entraîner après lui le goût de toute une nation.

Parce qu'il est le résultat de l'étude et de l'expérience, le goût se trouvera le plus souvent en opposition avec la verve du génie qui réclamera contre lui.

"La verve a une marche qui lui est propre; elle dédaigne les sentiers connus. Le goût timide et circonspect tourne sans cesse les yeux autour de lui; il ne hasarde rien; il veut plaire à tous; il est le fruit des siècles et des travaux successifs des hommes". (2)

Et le génie a raison de s'impatienter avec le goût qui lui impose des bornes trop étroites. Le goût changera avec le temps, tandis que la vérité du génie restera la même pendant tous les siècles.

"Nos poètes, qui n'ont que de la correction, de l'expression et de l'harmonie, perdront beaucoup de valeur dans

- (1) Fallex, op. cit. p. 167. Voir aussi: Vial et Denise, op. cit. p. 123, Trublet: le bon goût est "le goût le plus commun parmi les personnes les moins communes". Folkierski, op. cit. p. 50: Hume avance cette idée: "le subjectivisme des individus se trouve malgré tout contrebalancé par l'objectivisme de l'espèce, et l'expérience fait présumer qu'il y a certaines choses qui furent, et sont appréciées par tous les hommes". On trouve la même idée chez l'abbé du Bos.
- (2) Diderot, Oeuvres, T. VII p. 234.

les siècles à venir, lorsque le temps qui amène la ruine de tous les empires, aura dispersé les habitants de celui-ci". (1)

Du reste, c'est la force du génie qui mènera le goût à changer les règles qu'il a imposées à tout ouvrage d'art. Mais il faut du temps pour cela. C'est pourquoi Racine est pour Diderot le dramatisse par excellence. Il a su concilier le feu de son génie avec les règles du goût existantes à son temps sans perdre de la force de son idéal.

"Racine! à ce nom, je me prosterne, et je me tais. Il y a un technique traditionnel, auquel l'homme de génie se conforme--Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait mieux concilier le mensonge avec la vérité".
(2)

-
- (1) Diderot, Oeuvres, T. VI p. 323. Voir: Gillot, op. cit. p. 130; "Par l'affirmation des droits du génie créateur, c'est rompre avec une tradition consacrée par un siècle d'enseignement et de pratiquer et frayer, par d'audacieuses anticipations, la voie à cette libération totale de l'artiste qui opérera au lendemain du classicisme davidien, le génie de Delacroix. Voir aussi, ibid. p. 303/4.
- (2) Fallex, op. cit. p. 167. Voir aussi: Oeuvres, T. VIII p. 393. Noter; Vial et Denise, op. cit. T. II p. 43: L'abbé du Bos: "Ainsi l'homme qui est né avec le génie le plus heureux est celui qui va plus loin que les autres dans ces professions indépendamment du degré de perfection où elles se trouvent lorsqu'il les exerce". Folkierski, op. cit. p. 468, trouve ici une contradiction entre la théorie de Diderot pour la prose au théâtre et son goût pour la poésie de Racine. Encore une fois je ne reste pas d'accord. Diderot ne proposait de la prose que comme un moyen de ramener le théâtre à la vérité dont les imitateurs de Racine l'avaient éloigné. Diderot, qui avait un sens très fin pour l'harmonie de la poésie ne saurait concilier la prose rimée de ses contemporains et l'idéal du rythme d'après lequel Racine avait travaillé pour "concilier le mensonge et la vérité". Nulle part Diderot ne prétend que la prose puisse remplacer les vers des "classiques", mais il veut frayer une nouvelle voie pour les modernes qui n'ont pas le génie de Racine. Pour soutenir cette idée voir: Fallex, op. cit. p. 192/3, où Diderot démontre la vérité simple du dialogue de Corneille et de Racine.

Il s'ensuit de cette conciliation que l'oeuvre de tels génies que Racine restera même quand tout le reste de son siècle sera oublié et détruit (1), car elle approche "le modèle primitif (qui) n'est d'aucun siècle, d'aucun pays". (2)

Malheureusement le goût traditionnel du gros de la nation auquel l'artiste doit se conformer pour plaire de son vivant, exige de lui un ouvrage médiocre dont il est en état de juger. A cause de ce fait regrettable beaucoup d'artistes se bornent à satisfaire à ce goût mesquin. Ce sont eux qui gagnent de l'argent tandis que les oeuvres sublimes de l'homme de génie attendent en vain d'être reconnus. (3)

Le peuple ne demande plus que d'être divertie par l'art. Il ne veut pas qu'on lui fasse travailler la tête. Ce goût du plaisir chez les Français, a fait que le goût s'est rabaissé. L'art a perdu beaucoup de la force et de la simplicité qu'ont connues les anciens.

"C'est que la vraie tragédie est encore à trouver, et qu'avec tous leurs défauts les anciens en étaient peut-être plus voisins que nous. Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire; je crains bien que nous n'ayons pris, cent ans de suite, l'héroïsme de Madrid pour celui de Rome..." (4)

(1) Diderot, Oeuvres, T. II p. 20

(2) Fallex, op. cit. p. 172

(3) ibid. p. 167. Voir aussi: Oeuvres, T. XI p. 437/8: "si vous n'êtes pas un homme de l'art, vous aimerez mieux dans votre cabinet un joli morceau bien doux, bien suave, bien harmonieux, qu'un morceau sublime du Poussin, de Raphaël même, que le temps aura désaccordé."

(4) Diderot, Oeuvres, T. VIII p. 355. Voir aussi: ibid. p. 394, T. XIII p. 35

C'est cette simplicité qu'il regrette dans les arts français que Diderot exige comme essentielle au sublime (1), parce que la nature n'est jamais complexe pour ceux qui obéissent à ses lois.

Cependant, la simplicité seule n'amène pas le sublime. Il faut encore trouver une grande idée et la vérité de l'action (2). C'est pourquoi le modèle de l'Académie est si nuisible au peintre.

"Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fautive et petite; toute action est belle et vraie.

Le contraste mal entendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a de véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité, soit des organes, soit de l'intérêt". (3)

Mais il y a des limites au delà desquelles l'homme de génie ne doit aller chercher la vérité ou le "cri de nature". Il ne faut pas être imitateur trop stricte ou trop faible. Les choses tristes et tragiques dans l'art ne savent donner du plaisir qu'à mesure que l'imitateur sait tenir le juste milieu quand il les expose à la vue du spectateur.

"Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible; c'est ce juste tempérament

-
- (1) Diderot, Oeuvres, T. XII p. 119. Noter: Gillot p. 148: "Savoir regarder la nature", c'est la voir avec les yeux neufs, posséder cette "naïveté" qui est la condition même du génie créateur, cette absence de "préjugés" qui permet à l'artiste d'aborder son objet sans autre préoccupation que celle de laisser, selon la belle expression de Goethe, son oeil d'être lumière". Voir: Diderot, Oeuvres, T. VI p. 43: "La vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie".
- (2) Diderot, Oeuvres, T. XIII p. 7
- (3) *ibid.* T. X p. 466. Voir: Gillot, op. cit. p. 151.

qui fait verser des larmes délicieuses.....Nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture". (1)

Comment peut-on juger des sujets intéressants pour l'imitation? Cela dépend de l'artiste lui-même. Diderot avait constaté le fait que l'artiste laisse l'empreinte de sa personnalité dans son oeuvre.

"Soyez sûr qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien. Il lui arrivera une fois de sortir de son caractère, de vaincre la disposition et la pente de son organe...mais il ne tardera pas à revenir à son coloris naturel". (2)

L'artiste choisira donc l'objet qui l'intéresse dans la nature et il y joindra l'art. De ce fait dépend l'attrait que son oeuvre a pour le spectateur. Si l'objet ou l'idée qu'il a choisi est tel que le spectateur le trouve à son goût, son ouvrage réussira parce qu'il aura un double attrait.

"Si l'objet nous intéresse en nature, l'art réunira le charme de la chose au charme de l'imitation. Si l'objet vous répugne en nature, il ne restera sur la toile, dans le poème, sur le marbre que le prestige de l'imitation. Celui donc qui se négligera sur le choix du sujet, se privera de la meilleure partie de son avantage; c'est un magicien maladroit qui casse en deux sa baguette". (3)

Comment se fait-il que la personne qui regarde l'objet imité le trouve beau? C'est que l'étonnement et l'admiration qu'on

(1) Diderot, Oeuvres, T. VI p. 304. Voir Folkierski, op. cit. p. 372-4: "Le dédoublement intérieur qui a lieu chez le spectateur sauvegarde l'art d'un réalisme trop prononcé en faisant éviter au spectateur une illusion trop forte, de même qu'en sollicitant pour celui-ci un minimum d'illusion il combat toute convention exagérée".

(2) Diderot, Oeuvres, T. X p. 469

(3) ibid. T. XI p. 120

sent devant ces imitations causent du plaisir. Sans ce plaisir il n'y a aucun sentiment de beauté, car les sensations doivent parvenir à l'âme au moyen de la vue ou de l'ouïe avant d'être belles.

"Il y a des sensations composées; et c'est la raison pour laquelle il n'y a de beaux que les objets de la vue et de l'ouïe. Ecartez du son toute idée accessoire et morale; et vous lui ôterez la beauté. Arrêtez à la surface de l'oeil l'image; que l'impression n'en passe ni à l'esprit ni au coeur; et elle n'aura plus rien de beau". (1)

Le problème du sentiment de beauté chez les aveugles-nés se pose aussi pour Diderot quand il se trouve confronté avec le phénomène de Saunderson. D'une part il semble lui accorder ce sentiment à l'aide du toucher, sens qui lui permettra de juger aussi bien de la beauté que le sens de la vue. Mais d'autre part il semble avoir des doutes sur ce point.

"Mais quand il (l'aveuglé-ne) dit: 'Cela est beau', il ne juge pas; il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient; et que font autre chose les trois quarts de ceux qui décident d'une pièce de théâtre, après l'avoir entendue, ou d'un livre, après l'avoir lu?" (2)

Diderot rejette définitivement l'idée du "je ne sais quoi"

- (1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 116. Voir aussi: T. X p. 376, T. XIII p. 90. Noter: Vial et Denise, op. cit. T. II 2e partie p. 148: D'Alembert "goût": "Dans un ouvrage de poésie ...on doit parler tantôt à l'imagination, tantôt au sentiment, tantôt à la raison, mais toujours à l'organe".
- (2) Diderot, Oeuvres, T. I p. 281. Voir Folkierski, op. cit. p. 87: "Il y a, selon Burke, une telle conformité d'impressions entre la vue et le toucher que, s'il est vrai que les aveugles sentent les couleurs, ils doivent s'accorder avec ceux qui voient, conclusion à laquelle Diderot n'aurait rien à ajouter".

et du sixième sens des Anglais et insiste sur d'autres causes.

"Croire avec Hutcheson, Smith et d'autres...., que nous ayons un sens moral propre à discerner le bon et le beau, c'est une vision dont la poésie peut s'accommoder, mais que la philosophie rejette. Tout est expérimental en nous". (1)

Nous pratiquons la vertu parce qu'on nous en loue depuis la plus tendre enfance, et elle finit par devenir habitude, mais il n'y a rien d'inné là-dedans.

L'homme de génie se propose donc la tâche de toucher notre âme par l'imitation stylisée des vérités de la nature. Cela suppose qu'il soit en état de nous démontrer ce qui se passe dans l'âme des hommes qu'il met en scène dans ses ouvrages. Mais comment se peut-il que cet homme sache ce qui passe dans l'âme d'un méchant s'il n'a pas éprouvé ses idées? Il s'ensuit de cela que Diderot se demande:

"que s'il y avait une morale propre à une espèce, peut-être dans la même espèce y avait-il une morale propre à différents individus, ou du moins à différentes conditions ou collections d'individus semblables; et pour ne pas vous scandaliser par un exemple trop sérieux, une morale propre aux artistes, ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle". (2)

Et il est prêt à pardonner à l'homme de génie ses vices, si c'est la seule condition qui lui permette d'enrichir les arts d'une oeuvre sublime.

"S'il faut opter entre Racine, méchant époux, méchant père, ami faux et poète sublime, et Racine, bon père, bon époux,

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 25

(2) ibid. p. 124

bon ami et plat honnête homme, je m'en tiens au premier. De Racine méchant que reste-t-il? Rien. De Racine homme de génie? L'ouvrage est éternel". (1)

Diderot, quelque admirateur de la vertu et de l'enseignement moral des arts qu'il fût, ne peut pas se défendre de sentir la grandeur de l'énergie créatrice du vice. D'abord c'est l'unité des actions du grand criminel qui les rend belles.

"un tout est beau, lorsqu'il est un; en ce sens, Cromwell est beau, et Scipion aussi, et Médée, et Aria, et César, et Brutus". (2)

A cause de cette unité ils se prêtent après leur mort à de beaux tableaux et à de belles tragédies.

"Je hais toutes ces petites bassesses, qui montrent une âme abjecte, mais je ne hais pas les grands crimes: premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie". (3)

D'ailleurs ce caractère d'énergie du méchant force ceux qui l'environnent à des efforts aussi grands de bonté pour le combattre.

Diderot tente aussi de justifier son goût pour ces sujets énormes en les identifiant avec le sentiment du bon.

"Le bel éloge de l'espèce humaine, que ce jugement impartial du coeur en faveur de l'innocence! Une seule chose peut nous rapprocher du méchant; c'est la grandeur de ses vues, l'étendue de son génie, le péril de son entreprise. Alors, si nous oublions sa méchanceté pour courir son sort;

(1) Diderot, Oeuvres, T. V p. 395.

(2) Fallex, op. cit. p. 273

(3) Diderot, Oeuvres, T. X p. 342. Voir aussi: T. V p. 453, T. VI p. 162, T. X p. 500

si nous conjurons contre Venise avec le comte de Bedmar, c'est la vertu qui nous subjugué encore sous une autre face". (1)

C'est la même énergie et unité d'objet qui rend les "fanatiques" sublimes pour Diderot. C'est cette force qui brise tout qu'il admire chez eux.

"Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements; s'adressant au sentiment, à l'imagination; attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau". (2)

En dépit de ses efforts pour croire en la bonté essentielle de la race humaine, Diderot, le philosophe, désabusé par l'observation suivie de ses concitoyens, commençait à douter de l'efficacité du précepte des arts sur les mœurs du commun. Il constata que

"C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré. Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là, il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient". (3)

Il se rendait compte aussi que la nature a reparti à l'homme un peu de tout son "système" qui a "deux principes, l'un bienfai-

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 118

(2) ibid. T. X p. 424

(3) ibid. T. VIII p. 402. Voir aussi: T. V p. 443, T. XI p. 118, Fallex, op. cit. p. 238

sant, l'autre malfaisant" (1). De cela s'ensuit que

"il n'y avait point d'homme quelque honnête qu'il fût, qui, dans un violent accès de passion, ne désirât, au fond de son coeur, les honneurs de la vertu et les avantages du vice". (2)

C'est à cause de ces "deux principes" que Diderot éprouvait une fascination devant la tête des Euménides des anciens: elles comportent en elles la beauté et le vice fondus ensemble:

"Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage. Quand elles sont extrêmes, elles n'en deviennent que plus terribles. Les Euménides des Anciens sont belles, et n'en sont que plus effrayantes. C'est quand on est en même temps attiré et repoussé violemment qu'on éprouve le plus de malaise; et ce sera l'effet d'une Euménide à laquelle on aura conservé les grands traits de la beauté". (3)

Il trouve cette même idée d'attraction et de répulsion devant la statue du "Laocoon", et il s'en sent profondément ému.

Voilà des idées bien étranges pour un homme qui voulait que la base de la beauté ou de la laideur soit dans les caractères extérieurs qui nous marquent un vice ou une vertu! (4)

Diderot aimait donc jusqu'aux sujets horribles des anciens. Bon élève des Jésuites qu'il était il savait les auteurs latins et même grecs a fond. Mais il se rendait compte du fait que l'horreur excessive n'y paraissait pas sans être tempérée par quelque trait qui en dérobaient une partie de la force.

(1) Fallex, op. cit. p. 298. Voir aussi: Oeuvres, T. XII p. 125, T. V p. 468

(2) ibid. T. VII p. 126. Voir aussi: Fallex, op. cit. p. 298

(3) Oeuvres, T. X p. 488, Voir aussi: ibid. p. 184/5, T. XII p. 81, T. XIII p. 105

(4) ibid. T. X p. 485, Fallex, op. cit. p. 289.

"Faites-moi donc éprouver l'effroi; mais ne vous proposez pas de me balancer entre la terreur et la volupté....S'il arrive à un peintre de placer un tombeau dans un paysage riant, croyez qu'il ne manquera pas, s'il a quelque goût, de me la dérober en partie par des arbres touffus". (1)

Diderot trouva au cours de ses études qu'il y avait un autre inconvénient qui excluait de l'art la vérité exacte tant prisée par lui. C'est que l'imitation exacte de la nature manque d'effet dans les arts. La passion pure a ses côtés ridicules qui ne sauraient pas plaire à l'homme entiché de la dignité humaine. (2) Il faut donc ajouter à la vérité une dose de mensonge pour la rendre sublime.

"Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments sublimes; mais je pense que s'il est quelqu'un sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis d'imagination ou de génie, et qui les rendra de sang-froid". (3)

Le mensonge qu'on doit ajouter à l'imitation de la nature est ce qui fait qu'elle est si séduisante pour le spectateur et qui fait que l'imitation frappe plus que l'objet lui-même trouvé dans son état naturel.

"O les poètes, les poètes! Platon savait bien ce qu'il faisait lorsqu'il les chassait de sa république. Ils n'ont

- (1) Diderot, Oeuvres, T. V p. 242. Voir aussi: *ibid.* T. XI p. 172/3, T. XIII p. 91
- (2) Fallex, *op. cit.* p. 348. Voir aussi: Oeuvres, T. XII p. 117, *ibid.* T. VIII p. 420: "On ne vient pas voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent". Noter *Gillot*, *op. cit.* p. 18: "C'est bien là, nous semble-t-il, que doit être cherchée la véritable grandeur de l'homme et du philosophe: dans la haute opinion de l'éminente dignité de l'homme qui lui inspire son amour de la gloire et son culte de l'héroïsme".
- (3) Diderot, Oeuvres, T. VIII p. 349. Aussi: Fallex, *op. cit.* p. 353.

des idées justes de rien. Alternativement organes du mensonge et de la vérité, leur jargon enchanteur infecte tout un peuple, et vingt volumes de philosophie sont moins lus et font moins de bien qu'une de leurs chansons ne fait de mal". (1)

Mais ce mensonge doit être ménagé si adroitement qu'il n'y paraisse pas. On doit pouvoir dire d'un ouvrage que les détails qu'on y voit sont "si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer" (2) qu'ils prêtent à croire que c'est le fait même qu'on imite. Il s'agit de trouver "une grande idée", un être idéal qui n'existe nulle part, mais qui est si vrai par illusion, qu'il semble qu'on l'ait toujours vu. (3) C'est cet idéal que Garrick a fait voir à Diderot. Il le cite ainsi:

"C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la situation donnée se-rait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux, sublime". (4)

A quel âge l'âme de l'homme de génie est-elle la plus propre à "se rappeler ces suites d'images comme elles succéderaient nécessairement dans la Nature, tel ou tel phénomène étant don-

- (1) Fallex, op. cit. p. 206. Noter Vial et Denise, op. cit. T. II 2e partie, p. 124; Trublet (1760): "L'expression qui n'est pas la plus juste, est souvent la plus agréable, parce que présentant d'abord quelque chose de faux, il se trouve pourtant qu'elle exprime le vrai d'une manière qui est à la fois plus vive, plus énergique et plus fine".
- (2) Fallex, op. cit. p. 357. Voir aussi: Oeuvres, T. X p. 467, 353, T. XIII p. 10. Noter: L'abbé du Bos, op. cit. T. I p. 216: "Cette pensée très-convenable à la situation des personnages, & qui montre des accidens différens de la même passion, va jusqu'au sublime; mais elle paraît si naturelle en même-tems, que chacun a imaginé qu'il l'auroit trouvé, s'il eût traité le même sujet".
- (3) Noter: Gillot, op. cit. p. 154/5 - Une analyse de l'"Idéal" de Diderot.
- (4) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 16/17. Voir aussi, T. X p. 96

né"? (1) En d'autres mots, quel est l'âge le plus propre à produire, ou même à être frappé par, des chefs-d'oeuvre sublimes?

"Soutient-on que c'est au feu de la jeunesse qu'on doit les belles compositions des grands hommes?"

Non; mais ce qu'on soutient avec juste raison, c'est qu'elles ne peuvent pas être le produit de la vieillesse. La jeunesse a trop de verve et n'a pas assez de jugement; la vieillesse n'a ni assez de verve ni assez de jugement; et une ou deux exceptions rares ne prouvent rien". (2)

La verve se perd donc à mesure que l'âge s'avance et le faire se perfectionne. De cela s'ensuit que la peinture de genre convient surtout à l'âge, tandis que la peinture d'histoire convient à la fougue du génie qui n'est pas encore trop embarrassé par les règles.

"c'est que cette peinture qu'on appelle de genre, devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux. Elle ne demande que de l'étude, et de la patience. Nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité; et puis c'est tout". (3)

Quant à l'âge où l'on est en état de jouir des oeuvres d'art, voici ce qu'il en dit:

"il vient un âge où l'on connaît la nature humaine par l'expérience, qui ne la fait pas estimer; un âge où l'on attend moins une belle action de la part des hommes, qu'on les méprise davantage, parce qu'on les a pratiqués plus

(1) Fallex, op. cit. p. 31

(2) Diderot, Oeuvres, T. II p. 326

(3) *ibid.* T. X p. 300. Noter Gillot, op. cit. p. 168: "Sachons gré à Diderot...d'oser affirmer que 'la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique, qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même, égale science du dessin, de la perspective...elle a plus de juges et de meilleurs juges.'" Diderot, Oeuvres, T. X p. 424: "C'est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve, qu'on ne conserve pas au delà d'un certain âge".

longtemps; un âge où un trait grand, juste, noble et généreux nous touche plus que tous les accents douloureux de la tendresse. Il faut lire Racine quand on est jeune, Corneille quand on est vieux, Voltaire à tout âge". (1)

Diderot avait fait le sien le goût de son temps pour l'architecture classique. Il cite le dôme de Saint-Pierre de Rome comme l'exemple le plus parfait de la beauté. Cependant, il était trop sensible ou impressionniste pour ne pas subir l'effet mystique de l'architecture gothique. Prudemment, il ne se prononce pas définitivement sur ce point et se contente de répéter les opinions de ses contemporains, comme il l'annonce en tête de ses réflexions sur l'architecture comprises dans son "Essai sur la Peinture".

"Il ne s'agit point ici, mon ami, d'examiner le caractère des différents ordres d'architecture; encore moins de balancer les avantages de l'architecture grecque et romaine avec les prérogatives de l'architecture gothique; de vous montrer celle-ci étendant l'espace au dedans par la hauteur des voûtes et la légèreté de ses colonnes; détruisant au dehors l'imposant de la masse par la multitude et le mauvais goût des ornements; de faire valoir l'analogie de l'obscurité des vitraux colorés, avec la nature incompréhensible de l'être adoré et les idées sombres de l'adorateur". (2)

Un fait très curieux chez Diderot se montre dans la description qu'il fait des jardins qu'il a visités. On l'associe volontiers avec l'idée qu'il était homme à goûter de la nature sauvage et des "jardins anglais" (3) qui étaient fort à la mode

(1) Diderot, Oeuvres, T. VIII p. 455

(2) *ibid.* T. X p. 510. Noter Cru, op. cit. p. 421: "He never went so far as to admire the so-called Gothic architecture, which Thomas Warton was then timidly but insistently attempting to rescue from undeserved contempt. Yet see his 'Essai sur la Peinture'".

(3) Lovejoy, op. cit. p. 15: "The vogue of the so-called "Eng-

à cette époque. Il avait même qualifié de l'épithète "gothique" les arbres taillés en boule, etc.! Cependant, à Marly, il semble goûter des statues répandues çà et là dans le jardin (1) et des arbres taillés en partie (2). Voilà encore un exemple de ce qu'on appellerait le conflit entre son éducation classique et son goût moderne et "impressionniste".

Diderot, philosophe, était apôtre de la convenance de l'art avec l'objet imité. Pour lui la sublimité d'un portrait naît de l'abilité du peintre de saisir le trait caractéristique de l'homme, et non pas le caractère de parade. A cause de ceci il condamne son portrait par Van Loo et loue celui de Garand, "qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot". (3) Il n'importe s'il arrive de cette abilité de saisir le trait caractéristique que le portrait ne soit pas très ressemblant.

"Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance". (4)

Diderot se rend compte qu'il y a des analogies entre les beautés de la poésie, de la peinture, de l'architecture, de la sculpture, et de la musique, mais qu'il y a aussi des difficul-

lish garden'...was the thin edge of Romanticism, or of one kind of romanticism....partly also incident of the general craze for English fashions of all kinds, which Voltaire, Prevost, Diderot and the Huguenot "journalistes" in Holland had introduced".

(1) Fallex, op. cit. p. 271

(2) ibid. p. 296

(3) ibid. op. cit. p. 123. Voir aussi la même critique du portrait de J.-J. Rousseau par Tour (T. X p. 483).

(4) Diderot, Oeuvres, T. X p. 170

tés insurmontables si on veut transmettre un sujet sans aucun changement de l'une à l'autre. (1) Il n'imité point ses prédécesseurs qui avaient parlé des beaux-arts, et ne tâche pas de donner la préférence à tel ou tel art.

"Le crayon est plus libertin que le pinceau, et le pinceau plus libertin que le ciseau. La sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de cette verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et secret qui bout au dedans...une légère incorrection de dessin, qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau, est impardonnable dans une statue". (2)

Et encore:

"Cela sera passable, écrit; détestable, peint; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête

Ut pictura, poësis erit;
Horat. De Arte poet., v. 289

et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que "ut poësis pictura non erit". (3)

Le coloris du peintre montre le sublime de son idée aussi bien que les vers du poète montrent le sien. Tous les deux dépendent du génie, et s'il manque, tous les efforts de l'homme n'y pourront rien. (4)

Pour faire la critique des beaux-arts, Diderot s'est mis à l'oeuvre avec autant de zèle qu'il porta à ces autres études. Il hantait les ateliers des peintres, les interrogeait et les voyait faire; il avait le don d'observer la nature et de rele-

(1) Fallex, op. cit. p. 210/1; Voir aussi: Oeuvres, T. V p. 458/9
 (2) Oeuvres, T. X p. 420/1. Voir aussi: T. XIII p. 91
 (3) ibid. T. XI p. 72/3
 (4) ibid. T. X p. 466

ver les "petits faits vrais"; il connaissait l'antiquité; et il avait fréquenté toutes les classes de société pour les voir à l'oeuvre afin de les décrire ensuite dans l'Encyclopédie. Il tâchait de voir avec les yeux de l'artiste et de trouver l'idéal d'après lequel il travaillait. (1) Puis il a essayé de décrire l'ouvrage de telle manière que ceux qui en liraient la description dans son compte-rendu auraient l'idée juste de ce qu'il décrivait. Il ne cherchait pas à comparer l'ouvrage à un modèle parfait ou à des règles données.

"Je ne fais aucun cas des ouvrages où l'on est sûr de réussir en se conformant aux règles; c'est le mérite non de l'artiste, mais des règles". (2)

La chose importante c'est l'idée sans laquelle aucun ouvrage ne puisse frapper l'âme du spectateur. Mais on ne doit pas oublier la technique complètement. Ainsi Diderot reste fidèle à son idée du génie créateur pour qui les règles n'existent que dans la mesure où elles ne lui nuisent pas.

"On peut, on doit sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu recréeras mes yeux après si tu peux". (3)

S'il lui arrivait d'insister sur de légers défauts dans un tableau, il s'en excusait ainsi:

(1) Fallex, op. cit. p. 81-5

(2) Oeuvres, T. X p. 214.

(3) ibid. p. 499

"C'est à regret que j'insiste sur ces minuties; je ne devrais pas les apercevoir devant cette sublime harmonie qui nous enchantait; mais je n'y suis plus, sa magie n'agit pas, et l'absence du charme me rend à toute mon impartialité". (1)

Ce qui annonce l'impressionisme de ses jugements. C'est à cause de cela que sa critique d'un même morceau varie de temps à autre, selon qu'il a reçu une impression favorable ou défavorable de l'ouvrage.

Il s'efforçait donc à démêler les beautés d'un morceau et se sentait fier d'avoir trouvé quelque tableau que personne n'avait loué pour démontrer sa bonne volonté envers les artistes qui se méfiaient le plus souvent du critique.

"L'éloge détaillé que nous faisons de son tableau, qui n'a été remarqué par personne, prouvera au moins que nous avons bien plus de plaisir à louer qu'à reprendre". (2)

Il défend donc sa position comme critique en insistant que chaque ouvrage a ses beautés si on sait les trouver. La chose importante est de les découvrir au lieu de s'arrêter à des défauts, ce qui est beaucoup plus aisé à faire.

"Derville:--Mais si ceux qu'elle attaque ont en effet des ridicules? Cinqmars:--Il n'importe; leur mérite est reconnu, cela suffit pour les respecter. Déchire-t-on un tableau de Raphaël ou du Poussin parce qu'on y découvre dans un coin un petit défaut, une légère incorrection qui ne fait que la millième partie du tableau? Cette incorrection mérite-t-elle d'occuper un instant un homme touché de la beauté du chef-d'oeuvre?" (3)

(1) Diderot, Oeuvres, T. XI p. 416

(2) ibid. T. X p. 132

(3) ibid. T. IV p. 474

C'est ainsi que Diderot s'efforça de trouver tout le beau qu'il pouvait dans un ouvrage d'art sans insister sur les défauts. Cela ne veut pas dire qu'il n'avait pas des goûts décidés et personnels, on n'a que penser à son enthousiasme pour Richardson, Vernet, Greuze, Racine et son mépris de Boucher et Badouin pour en être convaincu, mais il n'avait aucun moule fixe dans lequel il forçait les oeuvres d'entrer.

Le sublime de Diderot, homme "sage" ou philosophe était donc la somme totale de ces expériences pendant une vie consacrée à étudier les oeuvres d'autrui pour en faire part à ses contemporains. Si l'on y trouve quelque chose de disparate, c'est qu'il a trop trouvé dans la pensée humaine jusqu'à son temps pour en faire un système lié sous tous ses aspects. Son idéal sur ce point s'annonce ainsi :

"Il y a de la force et de l'austérité dans sa couleur, il imagine des choses frappantes; son imagination est pleine de grands caractères; qu'ils soient à lui ou qu'il les ait empruntés des maîtres qu'il a étudiés, il est sûr qu'il sait se les approprier, et qu'on n'est pas tenté, en regardant ses compositions de l'accuser de plagiat". (1)

(1) Diderot, Oeuvres, T. X p. 123

Chapitre IV

CONCLUSION

"Rien ne saurait mieux indiquer la portée de l'esprit critique de Diderot que le fait qu'il fut en état de subir en lui-même tout le travail du XIXe siècle et que les romantiques aussi bien que leurs adversaires d'après 1850 auraient pu trouver chez lui des arguments en faveur de leur doctrine". (1)

Voilà très nettement le résumé de l'oeuvre de Diderot. Il passait par toutes les tendances du dix-huitième siècle pour arriver à ses propres idées sur le beau et le sublime. Comme encyclopédiste il tâchait d'être objectif dans ses vues sur l'art. Il avait subi l'influence d'une éducation classique qui lui laissa le goût pour l'antiquité. Il se sentit assez fort pour discuter la traduction d'un passage d'Homère avec Boileau et de critiquer celui-ci d'avoir trop influé sur le goût de son temps.

A l'imitation des anciens imposée par ses devanciers, Diderot impose l'imitation de la nature de la manière des anciens, c'est-à-dire la recherche de l'idéal répandu dans elle par le défaut de la matière qui ne peut pas traduire l'idéal du créateur sans le vicier.

Imbu des découvertes scientifiques et pseudo-scientifiques de son temps Diderot avait "une foi aveugle dans la bonté, la justesse, et la beauté de la nature" (2). Il avait la théorie que la nature en se sortant du chaos se perfectionne sans cesse,

(1) Folkierski, op. cit. p. 515 (2) ibid. p. 392

comme on le voit par son "Lettre sur les Aveugles". La beauté se lie donc étroitement avec l'idée de l'utilité, car seule les formes qui peuvent subsister dans le monde nous restent, et ce sont elles qui, par leur plus haut degré de perfection pour leur but dans la vie, nous paraissent belles.

L'impressionisme d'un âge sentimental laissa aussi son empreinte sur lui. En homme "sensible" il versait des larmes devant les scènes tragiques de la vie et essayait même de les faire valoir dans des drames d'un nouveau genre, sans toutefois permettre ce mélange du tragique et du comique qui menaçait le théâtre du côté de la comédie "larmoyante" et l'opéra. Pour enseigner la morale tant prisée par lui, il fallait des tableaux pathétiques, pas la satire amusante mais mordante de Molière.

Au'il ait senti le plaisir qu'amènent les choses qui n'ont aucun but moral il n'y a pas de doute, mais il n'a jamais suivi jusqu'au but ce sentiment pour séparer le beau et le sublime du bon et du vrai. L'influence de Burke et de Garrick l'ont fait chanceler dans ses idées sur ce point, mais il ne les a pas complètement abandonnées, du moins jusqu'au point de rassembler ses pensées du beau dans un nouvel ouvrage qui en rejetterait tout trait moral quoiqu'il eût semblé en avoir l'intention si on peut croire au Salon de 1767. Il est vraisemblable que Diderot ne put se résoudre à une telle réfutation d'une des idées les plus chères de sa jeunesse, en dépit du fait que l'âge l'aurait désabusé à cet égard.

Mais le philosophe rejeta définitivement ses idées sur l'imitation exacte de la chose qu'il préconisait dès sa jeunesse en faveur de l'idéal qui donnerait l'illusion de la vérité au

lieu de la vérité elle-même. Dans son "Fils naturel" il avait voulu peindre la vérité si exactement qu'il voulait faire croire à l'assistance que la première représentation de la pièce ne s'acheva pas parce que les acteurs en scène se trouvèrent trop emportés par les passions, qu'ils avaient faites les siennes, pour prononcer les répliques finales. Plus tard, après avoir connu Garrick, il sentit la justesse des vues de celui-ci qui voulait qu'en pareil cas on ne saurait jamais si une représentation réussirait ou non, et qu'un acteur froid qui simulait les marques visibles de la passion réussirait là, où le comédien emporté hors de lui-même échouerait misérablement.

Le sublime de Diderot est donc quelque chose de très complexe. Il se réunit chez lui des idées disparates à la première vue, mais qui dans l'entendement de Diderot ne trouvaient aucun conflit. En éclectique il cueillit chez l'antiquité tout ce qu'elle avait de plus beau et l'appela "sublime" à cause de sa convenance à son but ou par sa conformité à la "belle nature", ce qui veut dire le sublime de l'idéal développé par des années des études suivies pendant des générations d'hommes. Chez les modernes il cueillit les ouvrages de contraste ou d'énergie peu communs. Il sentit tout le "sublime" des scènes apparemment tranquilles de Corneille, comme celles de "Prends un siège, Cinna" et "Qu'il mourût"; aussi bien que le "sublime" des paysages de Vernet où l'insuffisance humaine produit de la terreur dans l'âme au lieu de l'admiration du théâtre. Et il s'enivra du "sublime" des romans de Richardson où la vertu persécutée triomphait en dépit de la fin tragique de l'héroïne.

C'est que Diderot avait l'âme ouverte à toutes les tendan-

ces et ne se souciait pas de se demander si le sentiment de transport qu'il éprouvait était compatible avec des notions préconçues qu'il avait du "sublime". Il était "homme de système" jusqu'à un point mais il ne se donna pas la tâche, suggérée par Shaftesbury, de se demander :

"But is this pleasure right? And shall I follow it if it presents? not strive with it or endeavour to prevent its growth or prevalency in my temper?" (1)

Jusqu'à la fin de sa vie, il resta convaincu que ce qui importait dans un ouvrage c'était la force et l'énergie. Si cette force et cette énergie demandent le sacrifice de la vertu, soit! Si elles demandent le sacrifice des règles préconçues, soit! Mais de tels sacrifices exigeront en revanche un génie incomparable. Il n'est pas donné à des hommes médiocres de braver les conventions des siècles. Ces conventions sont pour eux les limites au-delà desquelles ils ne doivent pas se hasarder sans s'égarer pour jamais. Mais les grands génies, tels Homère, Shakespeare, peuvent s'en passer parce que la seule force de leur don divin rachètera leurs moments ingrats par des moments sublimes.

Ces pensées de Diderot sont notées çà et là, et par conséquent ses successeurs ont pu trouver dans ses écrits ce qui leur convenait pour appuyer leur thèse. Le fait que ses manuscrits étaient aussi négligés que ses idées et qu'ils ont été découverts par tout l'Europe pendant un siècle entier, a aidé à cette vue inégale de son oeuvre prise par tel ou tel parti littéraire du dix-neuvième siècle.

(1) Shaftesbury, op. cit. p. 218/9

APPENDICE

Le parallélisme entre le passage du Salon de 1767 de Diderot (T. XI pp. 144-148) et "Of the Sublime and Beautiful" de Burke (1756) est assez frappant. Je citerai le texte de Diderot et j'ajouterai le texte comparable de Burke en note au bas de la page.

"...o mon ami! l'empire de la tête sur les intestins est violent, sans doute; mais celui des intestins sur la tête l'est-il moins? Je veille, je vois, j'entends, je regarde, je suis frappé de terreur. A l'instant la tête commande, agit, dispose des autres organes. Je dors, les organes conçoivent d'eux-mêmes la même agitation, le même mouvement, les mêmes spasmes que la terreur leur avait imprimés; et à l'instant ces organes commandent à la tête, en disposent; et je crois voir, regarder, entendre. Notre vie se partage ainsi en deux manières diverses de veiller et de sommeiller. Il y a la veille de la tête, pendant laquelle les intestins obéissent, sont passifs; il y a la veille des intestins, où la tête est passive, obéissante, commandée; où l'action descend de la tête aux viscères, aux nerfs, aux intestins; et c'est ce que nous appelons veiller; où l'action remonte des viscères, des nerfs, des intestins à la tête; et c'est ce que nous appelons rêver. Il peut arriver que cette dernière action soit plus forte que la précédente ne l'a été et n'a pu l'être; alors le rêve nous affecte plus vivement que la réalité. Tel, peut-être, veille comme un sot, et rêve comme un homme d'esprit. La variété des spasmes que les intestins peuvent concevoir d'eux-mêmes correspond à toute la variété des rêves et à toute la variété des délires; à toute la variété des rêves de l'homme sain qui sommeille, à toute la variété des délires de l'homme malade qui veille et qui n'est pas plus à lui. Je suis au coin de mon foyer, tout prospère autour de moi; je suis dans une entière sécurité. Tout à coup il me semble que les murs de mon appartement chancellent; je frissonne, je lève les yeux à mon plafond, comme s'il menaçait de s'écrouler sur ma tête. Je crois entendre la plainte de ma femme, les cris de ma fille. Je me tâte le pouls; c'est la fièvre que j'ai; c'est l'action qui remonte des intestins à la tête, et qui en dispose. Bientôt la cause de ces effets connue, la tête reprendra son sceptre et son autorité, et tous les fantômes disparaîtront. L'homme ne dort vraiment que quand il dort tout entier.....(1) Tout s'exécute dans

(1) Burke, op. cit. T. I p. 282/3: "When I say that this is owing to having the change made contrary to expectation; I do not mean solely, when the mind expects. I mean likewise, that when an organ of sense is for some time affected in

un ordre contraire, si l'action des intestins sur la tête est plus forte que ne le peut être celle des objets mêmes; un imbécile dans la fièvre, une fille hystérique ou vaporeuse, sera grande, fière, haute, éloquente,

Nec mortale sonans.....

Virgil. AEnéid. lib. VI, v. 50.

La fièvre tombe, l'hystérisme cesse, et la sottise renaît. Vous concevez maintenant ce que c'est que le fromage moû qui remplit la capacité de votre crâne et du mien. C'est le corps d'une araignée dont tous les filets nerveux sont les pattes ou la toile. Chaque sens a son langage. Lui, il n'a point d'idiome propre; il ne voit point, il n'entend point, il ne sent même pas; mais c'est un excellent truchement. Je mettrais à tout ce système plus de vraisemblance et de clarté, si j'en avais le temps. Je vous montrerais tantôt les pattes d'araignée agissant sur le corps de l'animal, tantôt le corps d'animal mettant les pattes en mouvement. Il me faudrait aussi un peu de pratique de médecine; il me faudrait....du repos, s'il vous plaît, car j'en ai besoin.

some one manner, if it be suddenly affected otherwise, there ensues a convulsive motion; such a convulsion as is caused when anything happens against the expectance of the mind. And though it may appear strange that such a change as produces a relaxation, should immediately produce a sudden convulsion; it is yet most certainly so, and so in all the senses; and that silence, where nothing keeps the organs of hearing in action, is in general fittest to bring on this relaxation; yet when a sort of murmuring sounds dispose a man to sleep, let these sounds suddenly cease, and the person immediately awakes; that is, the parts are braced up suddenly, and he awakes. This I have often experienced myself, and I have heard the same from observing persons. In like manner, if a person in broad day-light were falling asleep, to introduce a sudden darkness would prevent his sleep for that time, though silence and darkness in themselves, and not suddenly introduced, are very favourable to it. This I knew only by conjecture on the analogy of the senses when I first digested these observations; but I have since experienced it. And I have often experienced, and so have a thousand others, that on the first inclining toward sleep, we have been suddenly awakened with a most violent start; and that this start was generally preceded by a sort of dream of our falling down a precipice: whence does this strange motion arise, but from the too sudden relaxation of the body, which by some mechanism in nature restores itself by as quick and vigorous an exertion of the contracting power of the muscles! The dream itself is caused by this relaxation; and it is of too uniform a nature to be attributed to any other cause. The parts relax too suddenly, which is in the nature of falling; and this accident of the body induces this image in the

Mais je vous vois froncer le sourcil. De quoi s'agit-il encore; que me demandez-vous?....J'entends; vous ne laissez rien en arrière. J'avais promis à l'abbé quelque radoterie sur les idées accessoires des ténèbres et de l'obscurité. Allons, tirons-nous vite cette dernière épine du pied; et qu'il n'en soit plus question.

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. (1) Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité (2).

L'obscurité ajoute à la terreur (3). Les scènes de ténèbres sont rares dans les compositions tragiques. La difficulté du technique les rend encore plus rares dans la peinture, où d'ailleurs elles sont ingrates, et d'un effet qui n'a de vrai juge que parmi les maîtres. Allez à l'académie, et proposez-y seulement ce sujet, tout simple qu'il est; demandez qu'on vous montre l'Amour volant au-dessus du globe pendant la nuit, tenant, secouant son flambeau, et faisant pleuvoir sur la terre, à travers le nuage qui le porte, une rosée de gouttes de feu entremêlées de flèches.

La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu; l'imagination secoue vivement les entrailles; tout s'exagère (4). L'homme prudent entre en méfiance; le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit; le brave porte la main sur la garde de son épée (5).

mind. When we are in a confirmed state of health and vigour, as all changes are then less sudden, and less on the extreme, we can seldom complain of this disagreeable sensation."

- (1) p. 300: "the great has terroure for its basis; which, when it is modified, causes that emotion in the mind, which I have called astonishment; the beautiful is founded on mere positive pleasure, and excites in the soul that feeling, which is called love."
- (2) p. 158/9: "A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes; but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terroure".
- (3) p. 160: "To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary".
- (4) pl 196: "night increases our terroure, more perhaps than any thing else; it is our nature, when we do not know what may happen to us, to fear the worst that can happen; and hence it is, that uncertainty is so terrible, that we often seek to be rid of it, at the hazard of a certain mischief. Now, some, low, confused, uncertain sounds leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light, does concerning the objects that surround us".
- (5) p. 276/7: "an association of a more general nature, an association which takes in all mankind, may make darkness terrible;

Les temples sont obscurs. (1) Les tyrans se montrent peu; on ne les voit point, et à leurs atrocités on les juge plus grands que nature (1). Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. C'est l'art de s'en imposer à soi-même qu'on peut dire:

Quod latet arcana non enarrabile fibra.

A. Persii Flacci sat. V, v. 29.

Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts (1). Que les plaintes de vos victimes percent les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes, ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme (2). Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini (3), d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité (4), des tombeaux, des

for in utter darkness it is impossible to know in what degree of safety we stand; we are ignorant of the objects that surround us; we may every moment strike against some dangerous obstruction; we may fall down a precipice the first step we take; and if an enemy approach, we know not in what quarter to defend ourselves; in such a case strength is no sure protection; wisdom can only guess; the boldest are staggered, and he who would pray for nothing else towards his defence is forced to pray for light".

- (1) p. 160: "Those despotick governments, which are founded on the passions of men, and principally upon the passion of fear, keep their chief as much as may be from the publick eye. The policy has been the same in many cases of religion. Almost all the heathen temples were dark. Even in the barbarous temples of the Americans at this day, they keep their idol in a dark part of the hut, which is consecrated to his worship. For this purpose too the druids performed all their ceremonies in the bosom of the darkest woods, and in the shade of the oldest and most spreading oaks."
- (2) p. 162: "In reality, a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever".
- (3) p. 164: "The ideas of eternity, and infinity, are among the most affecting we have; and perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity".
- (4) p. 175: "In the scripture, wherever God is represented as appearing or speaking, every thing terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence". (Il y a toute une discussion de la divinite, pp. 172-7)

mânes (1), des enfers (2), d'un ciel obscur (3), des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue (4). Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin, la chute des eaux qu'on entend sans les voir (5), le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguette séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre (6), le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces

- (1) p. 160: "Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings".
- (2) p. 161: "No person seems better to have understood the secret of heightening, or of setting terrible things, if I may use the expression, in their strongest light, by the force of judicious obscurity, than Milton. His description of death in the second book is admirably studied; it is astonishing with what a gloomy pomp, with what a significant and expressive uncertainty of strokes and colouring, he has finished the portrait of the king of terrors".
- (3) p. 193: "the cloudy sky is more grand than the blue, and the night more sublime and solemn than day".
- (4) p. 190/191: "But such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it overpowers the sense, is a very great idea. Light of an inferiour strength to this, if it moves with great celerity, has the same power; for lightning is certainly productive of grandeur, which it owes chiefly to the extreme velocity of its motion. A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect".
- (5) p. 194: "Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terrour. The noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of musick."
- (6) p. 195: "A sudden beginning, or sudden cessation of sound of any considerable force, has the same power. The attention is roused by this; and the faculties driven forward, as it were, on their guard. Whatever either in sights or sounds makes the transition from one extreme to the other easy, causes no terrour, and consequently can be no cause of greatness. In every thing sudden and unexpected, we are apt to start; that is, we have a perception of danger, and our nature rouses us to guard against it. It may be observed that a single sound of some strength, though but of short duration, if repeated after intervals, has a grand effect. Few things are more awful than the striking of a great clock, when the silence of the night prevents the attention from being too much dissipated. The same may be said of a single stroke on a drum, repeated with pauses; and of the successive

en hiver (1), pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat, et qui finit en s'éteignant; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.....

Je crois que les nègres sont moins beaux pour les nègres mêmes, que les blancs pour les nègres et pour les blancs (2). Il n'est pas en notre pouvoir de séparer des idées que Nature associe. Je changerai d'avis, si l'on me dit que les nègres sont plus touchés des ténèbres que de l'éclat d'un beau jour.

Les idées de puissance ont aussi leur sublimité (3); mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protège. Le taureau est plus beau que le boeuf; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui paît; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier (4); l'onagre, que l'âne (5); le tyran que le

- firing of cannon at a distance.
- (1) p. 197: "Such sounds as imitate the natural inarticulate voices of men, or any animals in pain or danger, are capable of conveying great ideas; unless it be the well-known voice of some creature, on which we are used to look with contempt. The angry tones of wild beasts are equally capable of causing a great and awful sensation".
- (2) p. 278: "Mr. Cheselden has given us a very curious story of a boy, who had been born blind, and continued so until he was thirteen or fourteen years old; he was then cured for a cataract, by which operation he received his sight. Among many remarkable particulars that attended his first perceptions and judgments on visual objects, Cheselden tells us, that the first time the boy saw a black object, it gave him great uneasiness; and that some time after, upon accidentally seeing a negro woman, he was struck with great horror at the sight".
- (3) p. 168: "Besides those things which directly suggest the idea of danger, and those which produce a similar effect from a mechanical cause, I know of nothing sublime, which is not some modification of power."
- (4) p. 169/70: "Look at a man, or any other animal of prodigious strength, and what is your idea before reflection? Is it that this strength will be subservient to you, to your ease, to your pleasure, to your interest in any sense? No; the emotion you feel is, lest this enormous strength should be employed to the purposes of rapine and destruction. That power derives all its sublimity from the terrour with which it is generally accompanied, will appear evidently from its effect in the very few cases in which it may be possible to strip a considerable degree of strength of its ability to hurt. When you do this, you spoil it of every thing sublime, and it immediately becomes contemptible. An ox is a creature of vast strength; but he is an innocent creature, extremely serviceable, and not at all dangerous; for which reason the idea of an ox is by no means grand.

le roi (1); le crime, peut-être, que la vertu; les dieux cruels que les dieux bons; et les législateurs sacrés le savaient bien (2).

La saison du printemps ne convient point à une scène auguste (3).

La magnificence n'est belle que dans le désordre (4). En-

A bull is strong too; but his strength is of another kind; often very destructive, seldom (at least among us) of any use in our business; the idea of a bull is therefore great, and it has frequently a place in sublime descriptions, and elevating comparisons. Let us look at another strong animal in the two distinct lights in which we may consider him. The horse in the light of the useful beast, fit for the plough, the road, the draft; in every social useful light, the horse has nothing sublime: but is it thus that we are affected with him, whose neck is cloathed with thunder etc.?"

- (5) p. 170/1: "The description of the wild ass, in Job, is worked up into no small sublimity, merely by insisting on his freedom and his setting mankind at defiance; otherwise the description of such an animal could have had nothing noble in it".
- (1) p. 172: "The power which arises from institution in kings and commanders, has the same connection with terrour. Sovereigns are frequently addressed with the title of dread majesty."
- (2) p. 176: "It were endless to enumerate all the passages, both in the sacred & the profane writers, which establish the general sentiment of mankind, concerning the inseparable union of a sacred and reverential awe, with our ideas of the divinity.....Before the Christian religion had, as it were, humanized the idea of the Divinity, and brought it somewhat nearer to us, there was very little said of the love of God".
- (3) p. 186: "Infinity, though of another kind, causes much of our pleasure inagreeable, as well as of our delight in sublime images. The spring is the pleasantest of the seasons; and the young of most animals, though far from being completely fashioned, afford a more agreeable sensation than the full-grown; because the imagination is entertained with the promise of something more, and does not acquiesce in the present object of the sense. In unfinished sketches of drawing, I have oftenseen something which pleased me beyond the best finishing; and this I believe proceeds from the cause I have just now assigned".
- (4) p. 187/8: "Magnificence is likewise a source of the sublime. A great profusion of things, which are splendid or valuable in themselves, is magnificent. The starry heaven, though it occurs so very frequently to our view, never fails to excite an idea of grandeur. This cannot be owing to the stars themselves separately considered. The number is certainly the cause. The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence".

tassez des vases précieux; enveloppez ces vases entassés, renversés, d'étoffes aussi précieuses: l'artiste ne voit là qu'un beau groupe, de belles formes. Le philosophe remonte à un principe plus secret. Quel est l'homme puissant, à qui ces choses appartiennent, et qui les abandonne à la merci du premier venu?

Les dimensions pures et abstraites de la matière ne sont pas sans quelque expression. La ligne perpendiculaire, image de la stabilité, mesure de la profondeur, frappe plus que la ligne oblique (1).

Adieu, mon ami. Bonsoir et bonne nuit. Et songez-y bien, soit en vous dormant, soit en vous réveillant, et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les salons précédents, et tout ce que j'en dirai dans celui-ci".

Il semble donc que Diderot se soit inspiré du traité de Burke, mais il s'en sert de sa manière accoutumée, c'est-à-dire, se le rappelant de mémoire et exposant les idées qui l'ont frappé. Il a senti la possibilité de développer, selon les principes de Burke, une nouvelle théorie du beau, qui rendrait insuffisantes les idées suggérées par son article du beau dans l'Encyclopédie. C'est pourquoi il conclut les pages avec la phrase: "le traité de beau dans les arts reste à faire". Cependant Diderot ne l'a jamais fait. Il est à noter qu'il y a par tout le Salon de 1767 des autres reminiscences du traité de Burke.

(1) p. 179: "Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime. This is too evident, and the observation too common, to need any illustration; it is not so common to consider in what ways greatness of dimension, vastness of extent or quantity, has the most striking effect....Extension is either in length, height, or depth....I am apt to imagine likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down a precipice, than looking up at an object of equal height; but of that I am not very positive. A perpendicular has more force in forming the sublime than an inclined plane; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished".

Il ne s'ensuit de cela que Diderot a accepté les théories de celui-ci tout entières. Nulle part, comme on peut le voir par les pages qu'elles ont inspirées, il ne sépare le sublime et le beau aussi catégoriquement que l'Anglais. De plus, Diderot n'a pas même banni le bon de son idée du beau; la vertu lui était trop chère pour la laisser de côté si cavalièrement. Il est vrai que sa confiance dans l'efficacité de la vertu dans les beaux-arts semble avoir été ébranlée à cette époque, si on peut en juger d'après "Le Neveu de Rameau" et "Jacques, le Fataliste", tous les deux écrits vers l'année 1770. Qu'est-ce qui a opéré cet ébranlement? On pourrait hasarder plusieurs réponses. Mais le fait est que dans les "Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture, et la poésie", qui date de 1781, il tient encore à la morale dans les arts:

"Soyez terrible, j'y consens; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale" (1)

Peut-être voilà pourquoi il n'a jamais écrit un nouveau traité sur le beau -- il n'en était jamais arrivé à formuler dans ses propres pensées une théorie qui l'aurait satisfait.

(1) Diderot, Oeuvres, T. XII p. 83

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres:

1. Assézat, J.: Oeuvres complètes de Diderot, Paris, Garnier Frères, 1875-77, T. I - XX.
2. Diderot, D.: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres, à Paris, 1751-65, Briasson, etc.
3. Fallex, Eug.: Diderot, philosophie, beaux-arts et belles-lettres, correspondance -- mélanges, Extraits, Classiques français, Delagrave, Paris, 1930.

II. Encyclopédies:

1. Nouveau Larousse illustré, T. VII p. 834.
2. Encyclopaedia Britannica, 11th edition, Vol. 25, p. 1062
3. Bédier, J. et Hazard, P.: Histoire de la littérature française illustrée, T. II pp. 94-103, Paris, Librairie Larousse, 1924.

III. Ouvrages contemporains ou précédents:

1. Gidel, A. Ch.: Chefs-d'oeuvre de la littérature française #31: Oeuvres complètes de Boileau, T. III pp. 295-512, Paris, Garnier frères, M DCCC LXXIII.
2. Burke, Edmund: The Works of the Rt. Hon. Edmund Burke, "A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful with an Introductory Discourse concerning Taste, and several other additions", Vol. I pp. 83-322, London, printed for F. & C. Rivington, St. Paul's Church-Yard, 1803.
3. Chassang, A.: Chefs-d'oeuvre de la littérature française # 46: Oeuvres complètes de J. de la Bruyère, T. I, Paris, Garnier frères, MDCCC-LXXVI.
4. Du Bos, l'abbé: Reflexions critiques sur la poésie et la peinture, Tomes I - III, 6e édition, 1755.

5. Hartenstein, G.: Immanuel Kants Sämmtliche Werke, In chronologischer Reihenfolge, herausgegeben von G. Hartenstein, zweiter Band, "Beobachtungen über des Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764), pp. 229-280, Leipzig, Leopold Voss, 1867.
6. Muralt, B. L. de: Lettres sur les Anglois et les François, 1728.
7. Shaftesbury, Earl of: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc. by the Rt. Hon. Anthony, Earl of Shaftesbury, edited by John M. Robertson, Vol. I, London, Grant Richards, 1900.
8. Vial, F. et Denise, L.: "Idées et Doctrines Littéraires du XVIIIe siècle", (Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques), Paris, Delagrave, 1926.

IV. Ouvrages généraux:

1. Baldensperger, F.: Etudes d'histoire littéraire, "Young et ses "Nuits" en France", pp. 55-109, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1907.
2. Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic, London, Swan Sonnenschein & Co., New York: Macmillan & Co., 1892.
3. Clark, A. F. B.: Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830), Book IV, chapter V: Boileau, Longinus and "the Sublime", Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée, Paris, E. Champion, 1925.
4. Cru, R. Loyalty: Diderot as a Disciple of English Thought, New York, Columbia University Press, 1913.
5. Ducros, Louis: Diderot, l'homme et l'écrivain, Paris, Perrin et Cie., 1894.
6. Folkierski, Wladyslaw: Entre le classicisme et le romantisme, Cracovie et Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1925.
7. Gillot, Hubert: Denis Diderot, Paris, Librairie Georges Courville, 1937.

8. Lovejoy, Arthur O.: The Great Chain of Being, a Study of the History of an Idea, the Wm. James Lectures, delivered at Harvard University, 1933. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1942.
9. Praz, Mario: The Romantic Agony, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Oxford University Press, 1933
10. Thomas, Jean: L'Humanisme de Diderot. Société d'Édition "Les Belles lettres", Paris, 1933.
11. Trahard, P.: Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789), T. I - II, Paris, Boivin et Cie., 1931.
12. Venturi, Franco: Jeunesse de Diderot (de 1713 a 1753), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Albert Skira, éditeur, 1939.

V. Articles:

1. Dieckmann, Herbert: Diderot's Conception of Genius, Journal of the History of Ideas, Vol. II, no. 2, April 1941, pp. 151 - 182.
-

TABLE DES MATIERES

	page
1. Introduction	i
2. Chapitre I: Le sublime de Diderot, encyclo- pédiste et théoricien	1
3. Chapitre II: Le sublime de Diderot, homme sensible	20
4. Chapitre III: Le sublime de Diderot, philo- sophe ou homme "sage"	43
5. Conclusion	66
6. Appendice	I
7. Bibliographie	X
8. Table des matières	XIII